novembro • director: antónio s. oliveira • 400$00

ÚLTIMA GERAÇÃO

ÚLTIMA GERAÇÃO 11

TÁBUA

O Teatro, o Sonho e a Moda no Dia com Trezentos e sessenta e cinco dias e às vezes trezentos e sessenta e seis entre o Setalone e o Grande Rebelde por Um teatro Amador e a voz dramática que clama no deserto onde a Hiena Pensante deseja os Cães Vadios e se chora pela alma do Homem esse Micróbio e aquela Doença Esboceto nas areias de um monólogo: Arlequim.

Publicidade

Afrontamento
Aniki Bóbó
Bacalhau
Labirinto
JR
Jumbo

À venda:
Livraria Leitura
R. Ceuta, 88, Porto

ÚLTIMA GERAÇÃO 11
Inverno 1990

Director: António S. Oliveira.
Conselho Editorial: Cantora Careca, o Judeu, Winnie, Auxence Ivanovitch, O Baal, Willie, Octávio, As Moscas, Miss Julie, Zéfiro, Lucrécia, Madame Maravilha e Dr. Fausto.
Conselho de Redacção: Bernardino Guimarães, Alfredo Alexandrino, António Salvador, Marcelino Valente e Álvaro H. Ferreira.
Redacção e Coordenação: A. Dasilva O., Jorge Manuel e Filipe Borges de Macedo (arranjo gráfico).
Colaboradores Permanentes: Gilberto de Lascariz, Fernando Guerreiro, José Alvim Pereira, João Paulo Monteiro, João Paulo Soares e Rufino F..
Colaboram ainda neste número: Manuel Faria, Cães Vadios e José António Afonso.

Tratamento do Texto. Impressão e Encadernação:
Edições Afrontamento. Rua Costa Cabral, 859 — 4200 Porto.
Os artigos são da responsabilidade de quem os assina.
ÚLTIMA GERAÇÃO: número de registo: 110071.
Propriedade: António S. Oliveira.
(NIPC): 809921995.
Toda a correspondência ou pedidos para: Apartado 4602 — 4011 Porto Codex.
Preço: 400 escudos.
Próximo número: Pintura.
Outubro mil novecentos e noventa.

Foto: Filipe Borges de Macedo

HIENA PENSANTE

Por A. Dasilva O.

Para pensar, basta estar só. Para estar só, basta apagar a luz. Para apagar a luz, basta deixar de pagar a conta, durante uns meses e não ligar aos avisos intimidatórios.

Com a luz fora do alcance, anote-se silogisticamente o que de mais grave se passou nos últimos tempos. As primeiras coisas a emergirem com naturalidade, são as visões da morte. As últimas são, as dores de cabeça de sobreviver ao próprio livro do mal menor.

Neste fosso, o eco reproduz o sujeito submetido à ordem do dia, de ser o predicado de uma escravidão, de estar atento à guerra quântica do mundo elementar.

Depois deste banho de multidão, convém vestir a mesma roupa, que o antepassado mais próximo levou, na sua última viagem. Uma viagem psicopata do ser que é inteligente por fora e estúpido por dentro.

Este desterrado projecto das coisas, vegeta pelas ruas da amargura imagética, a tentar tocar na consciência de cada livre-pensador, com o livro «Escravos do Século Vinte» dos ilustres doutores do conhecido perigo, de estar bem na vida.

Não se sabe, se este desterrado, recuperado para a vida, bateu em tempos, à porta de António Sérgio, ou ainda, à de Erasmo. Sabe-se, que depois de impresso com toda a força, os restos mortais deste ancestral saber, se resume a uma simples questão: até onde se pode descascar uma cebola?

Esta gestação normal de pensamentos tabloides, não resiste às sucessivas vagas essenciais, do indivíduo inocente que em queda livre, de como se faz uma tese, desenvolve o próprio rolar de cabeça de Sir Thomas More.

Neste jogo, pouco profundo, entre o empirismo e o intuicionismo do querer subir na vida, até ver luz ao fundo do túnel, habita o exilado suicida que já viu a morte à sua frente, pelo menos, umas três vezes.

A primeira foi, quando nasceu. A segunda foi, quando deixou de fumar. A terceira foi, quando se encontrou com Fausto e este o atraiu para o indescritível mundo da escravatura.

Teorias, Procuras e Experiências na partilha desse espaço cénico onde o poético e o artificial nos faz viajar entre Experiências, Procuras e Teorias com BILHETES (a preços oficiais). Avião. Comboio: Wasteels/Couchelts, Inter-Rail Transalpino/Bij. Autocarros, Internorte. Passaportes: obtenção/renovação. Seguros. Reservas Hotéis + Apartamentos. Aluguer de Autocarros. Expressos diários: Porto-Lisboa-Algarve. Turismo Juvenil.

JUMBO
Agências de Viagens
Rua Ceuta, 47
Telefone: 381567
4000 PORTO

ULTIMA 4 GERAÇÃO
PUBLICIDADE

I II III IV V

VIDAS PRIVADAS

PÚBLICAS

edições

afrontamento

RUA
COSTA CABRAL
859
4200
PORTO
PORTUGAL

O HOMEM, O MICRÓBIO E A DOENÇA

Por António S. Oliveira

O homem está por dentro e não por fora. Por fora está o micróbio que coabita, por dentro, a doença que ataca, por fora, esse dentro mais conhecido por ser em estado de Graça, numa atitude falsa de um drama em fragmentos de deus, que constrói o homem por dentro e o destrói por fora. Por dentro está a semelhança, essa areia movediça, onde a semântica luta pela casa do mundo em desejo latente pela sua identidade. Mas o que seria do homem se a sua racionalidade não estivesse doente? E o que seria da racionalidade se o ser irracional não estivesse doente?

Este estado quase dramático e sempre preparado para receber esse micróbio, em festa, fundamenta a cegueira que coloca o ser perante o belo que lhe garante, por funções gramaticais e matemáticas, o último desejo de ser por fora, tudo aquilo que é por dentro, nos limites da disciplina e do razoável.

Um drama histórico do ser em permanente jogo de palavras, onde o problema se cria como um micróbio que se infiltra entre os homens do ser, até à metáfora da doença sem máscara da questão: que seria do homem se a sua racionalidade não estivesse preparada para libertar, o que está por fora, sem assimilar o que está por dentro? E se o homem não consegue assimilar o que está por dentro, não assimila o que está por fora? E se o ser não consegue assimilar o homem, e apenas, o micróbio e a doença?

Tudo isto levado às últimas consequências descarna o ser e dogmatiza o micróbio no homem que está por fora, na sobrevivência da ciência como a única doença que se deseja pensar, quando o pano subir.

Em Teatro está em causa, o bater sempre na mesma tecla, até à exaustão, como quem deseja que o ente não se separe da guerra entre vasos comunicantes. Esse espírito que leva o ser ao limite das suas forças, no juízo final de estar perante os factos, para iluminar a sua máscara como natureza de uma verdade morta e que o homem arrasta na sua ancestral questão, que é a primeira causa do Verbo.

E se o pano não sobe pela força da razão, o teatro que se faz representar, é aquele, que não se consegue escrever com palavras, mas é aquele que as liberta para dar à dor o sofrimento especulativo.

O Teatro é a ferida eterna, desumana, onde o amor desenvolve a sua doença como desejo de mais natureza, para poder distribuir pelos homens do ser, o tempo necessário para satisfazerem as suas necessidades artificiais. Necessidade de ver passar o tempo, matar o tempo, comer o tempo. Mitos e ritos e outros afluentes humanos reúnem-se em complexidade no local de representação, onde o Teatro não existe sem transformar a realidade em realidade do ser em eterna morte clínica.

Perante essa festa, o micróbio da criação deita-se com o diabo no corpo. Transpira e muda várias vezes de papéis. Os actores são seres do homem e não um electrodoméstico de lavar sonhos ou desejos. O actor está ao serviço de deus que não consegue assimilar o que está por dentro do homem. O espectador é a multidão, essa cama, onde o ser se deita com a boca intoxicada de formigas e onde a lei da selva dança sobre o seu próprio cadáver. Os adereços, esses restos mortais da Beleza, pensam na ausência da carne, livremente castigada pela fraqueza da palavra, como consequência da anulação mútua entre a ética e a estética. Os gritos desse combate de luz e som, são os adereços do micróbio que vê o invisual em viagem pelo tempo, tal doente que bebe a cicuta como água purificadora.

Ao homem que cria o ser por dentro, chega todo este perfume de ascensão à consciência da Coisa das coisas, onde a metafísica se desfaz em carne para alimentar a multidão em rebanho, numa figura literária onde os sentimentos são escolhidos a dedo, num tumulto entre o autor, o encenador e o actor. Eis a necessidade da liberdade de criar o espectador como filho bastardo do homem e do seu ser.

Essa tentativa de fazer esconder a natureza colocando-o em cena, exige, entre todas as medidas, o suor, como metáfora do sangue. Então pode-se compreender o homem através da sua única acção e só nela.

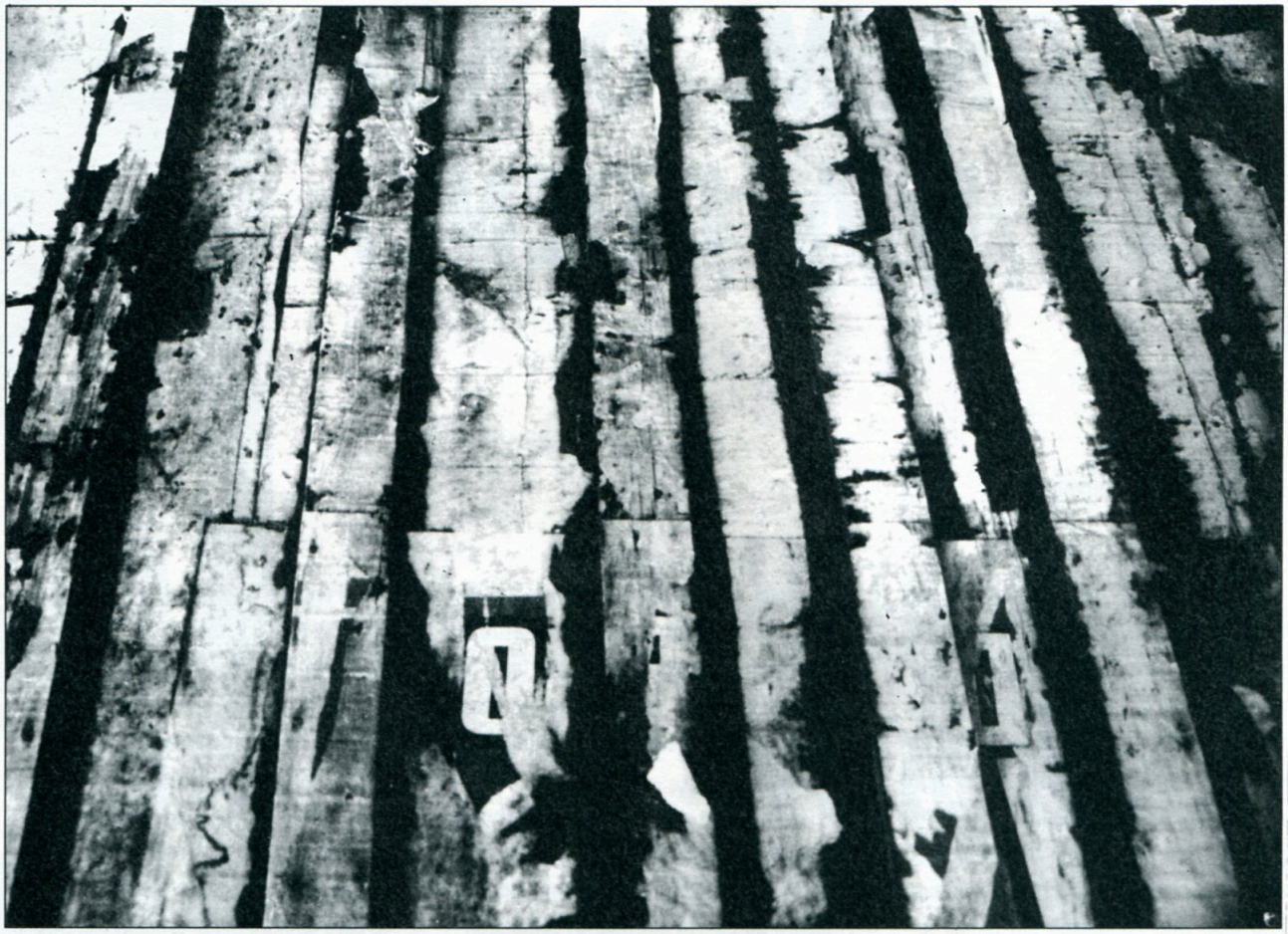


Foto: Filipe Borges de Macedo

O DRAMA DO MUNDO

Ao abordarmos o teatro pelo seu lado imaginário, somos levados a valorizar a noção de ilusão (embora não seja fácil dizermos onde se pode situar essa «ilusão») e, consequentemente, a noção de identificação que a ela está mais ou menos ligada. Assim, a noção de personagem passará também para primeiro plano, o que nos levará a procurar exemplos sobretudo na comédia. Não contudo porque estas questões (ilusão, identificação, personagens) se levantem de um modo essencialmente diferente nos outros géneros, aí surgem apenas menos abertas. Na medida em que a cena se faz passar por um lugar diferente do que realmente é, que o actor se faz passar por outro, cria-se uma perspectiva do imaginário. E o teatro não parece poder jamais escapar a estas condições que são sem dúvida constitutivas. Embora Pirandello, discretamente nalgumas peças e uma ou duas vezes abertamente, tenha pretendido fazer todo o possível para apresentar a cena como cena e os actores como actores, através de um paradoxo que não tem nada de estranho, pois que se tratava apesar de tudo de teatro, só conseguiu com isto levar os efeitos da ilusão ao máximo e instalou-se no cerne desse imaginário que parecia denunciar. Brecht, que buscava um efeito contrário para escapar precisamente ao imaginário e às identificações, através da distanciação e da estilização, não podia ir além desta mudança de estilo sem sair do teatro. Quem assistir a uma peça chinesa tradicional, sem qualquer preparação particular, arrisca-se a ver a cena tal como ela é realmente, (...).

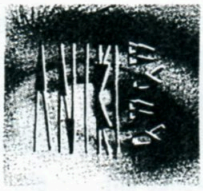
OCTAVE MANNONI

Reli as páginas precedentes, e pergunto a mim próprio: por que não fazer um teatro que faça sonhar e não escrever romances policiais cuja leitura se precipite como uma acção e que incite à acção? O leitor habitual de romances policiais è facilmente tentado a fazer de polícia na vida, mas um outro género de intriga, construída segundo as mesmas leis dramáticas, poderia impeli-lo a outro género de acção. É necessário saber, autor, leitor ou espectador, aquilo que se quer.

Não pretendo ditar regras. Em matéria de estética, nada é mais facilmente arbitrário do que as «leis do género», porque nada é mais difícil de definir do que o «género». Limito-me a tentar enunciar tão claramente quanto possível as reflexões que me inspira a minha experiência do drama na vida e no teatro.

A acção dramática escrita, e depois ensaiada, apenas se torna espectáculo teatral quando se organiza, mesmo no decurso da representação, numa nova acção dramática, que começa com o primeiro erguer do pano e termina com o último baixar do reposteiro, e no qual participam activamente todos os espectadores. Eis tudo aquilo que pretendi afirmar neste capítulo.

ROGER VAILLAND



ANIKI-BÓBÓ CAFÉ-CONCERTO

Foto: Filipe Borges de Macedo

POR UM GRUPO TEATRAL AMADOR

Por José Alvim Pereira

Hoje em dia as propostas para e sobre o teatro são inúmeras, desde o clássico ao vanguardismo. Ora dessas inúmeras propostas podemos retirar um vector: propõe-se a realização de um espectáculo e por consequência admite um público que intervirá mais ou menos passivamente, ou pelo menos será dirigido, seduzido por este.

Os fazedores deste espectáculo, ao contrário do que acontece com outras actividades artísticas como a literatura ou a pintura, não constituem uma individualidade que se manifesta através de uma tensão com o social, já que constituem geralmente também um grupo social. No teatro, a tensão verifica-se entre um grupo social com outro grupo social, este último mais heterogéneo, o primeiro mais específico.

Eis a primeira grande dificuldade para a formação de um grupo de teatro: encontrar o número de pessoas suficientemente interessadas que tornem possível dentro da diversidade de formação a unicidade do fim a que se propõem. A solução mais óbvia é a profissionalização, onde as diferentes funções são distribuídas: o dramaturgo e a respectiva peça teatral, o encenador, os actores, a direcção de actores, os coreógrafos, o técnico de luzes, etc., mas quando tal não é possível, ou seja, quando só é possível constituir um grupo de teatro amador, a coesão do grupo dependerá ainda mais de um forte sentido de disciplina, um redobrado amor ao teatro, um maior sentido de solidariedade.

O teatro, como dizia Artaud, pode ser a representação do sonho, mas este sonho possui uma presença e realidade extremamente física, facto que nem o cinema ou a televisão, produções irmãs do teatro e segundo muitos, rivais, conseguem atingir.

JR

JORGE ROCHA

Rua Sacadura Cabral, 52 Telef. 325516 4000 PORTO

O TEATRO, O SONHO E A MODA PERSPECTIVAS DE UM DECADENTISTA

Por Gilberto de Lascariz

«Só a escória e os reis escapam à razão»
Georges Bataille

É no limiar da adolescência, quando a matéria incandescente dos sonhos ainda nos molda o imaginário e a sensibilidade, que vivemos o nosso primeiro confronto entre a sociedade que teima em fazer parte do nosso ser e as grandes e vulptuosas correntes do imaginário que se querem instalar na acção da nossa vida social. É durante esta fase que tenho o meu primeiro encontro com o teatro: o meu pai que teimava em alimentar-me com fascínio venenoso da arte antiga fazendo-me ler, então, os mestres românticos da literatura clássica enquanto me puxava através das bafientas casas de leilões à procura de arte sacra, oferece-me o Fausto de Goethe, na tradução do prof. Paulo Quintela, no dia do meu aniversário. Sem o saber, e para sua desilusão, começou a grande descoberta que na rígida substância da consciência humana há «portas» que se abrem às profundezas das nossas trevas interiores, e todo o surto de obras artísticas na densa confusão do mundo utilitário são grandes fogos guiando a transcendência deste mundo demasiado medíocre e limitado. Já Rimbaud havia tido o mesmo pressentimento em Illuminations — «un souffle ouvre das brèches operadiques dans les cloisons...» —, inscrevendo-se numa tradição visionária que desde Novalis, Willian Blake e Gérard de Nerval, tem procurado através da transformação poética da linguagem a transformação do próprio homem. De certa maneira foi o teatro que me deu esta percepção, num duplo sentido: o de nos instalar numa rêverie poética em ressonância com as potências do inconsciente, e, por outro, o de permitir através dessa vivência trazer a força necessária à regeneração da consciência e dos seres para a vida quotidiana. Creio bem que foi também esta mesma percepção que fez inclinar Wagner, Mallarmé e Artaud a quererem constituir o teatro não a partir das forças sociais em conflito mas das forças profundas e dos mecanismos internos que constituem o ser humano, de forma a que este não seja apenas um espectáculo mas um laboratório onde se dá uma resposta à necessidade de evasão deste mundo no quadro de uma experiência mágico-iniciática.

Recordo-me sempre de Mallarmé na atitude que Manet o pintou: inclinado indolentemente para a carícia das almofadas do sofá, elegantemente abotoado e engravatado, com o cabelo despenteado de quem acaba de acordar mas com um olhar de melancolia sob as pálpebras que parece quererem fechar-se naquele rosto mephistico e sonhador. Há um prenúncio de morte no retracto deste homem a quem a ideia do teatro perseguiu durante toda a vida. Seguindo a margem oposta do caminho de Wagner que procurava também reconstituir o teatro a partir das antigas cerimónias de mistérios, mas em que a música assumia um poder de abalo sensorial sobre o espectador de forma a colocá-lo num estado de disponibilidade afectiva para a absorção de todo o poder criador dos mitos, Mallarmé pensava edificar a base de um teatro íntimo que regeitasse a necessidade de se deslocar, a luz incómoda dos lustres e as cotoveladas das multidões, tal como confessa a carta a Eugéne Lefébure, bastando para tanto a «personalidade múltipla» do leitor. O desdém e a repugnância da geração simbolista para com o mundo do teatro, o circo do actor-macaco amestrado em permanente genuflexão de movimentos e voz, sem compromisso com a filosofia e a interioridade, demarcam a procura de um teatro revelador das dimensões ocultas do homem em finais do séc. XIX. Mas a razão também porque Mallarmé e a sua geração regeitava o teatro de então não era somente por dar uma representação pré-crítica e unidimensional do homem mas fundamentalmente porque este reforçava o poder paralisador da sociedade sobre a imaginação criadora colocando-o num estado de entorpecimento, atonia e passividade, ou agitando-lhe então, como no teatro de boulevard, as camadas mais viscerais do seu ser. Só quando nos encontrámos ao abrigo do mundo exterior é que, como diz Maeterlinck, «a estranha e silenciosa tragédia do ser abre abertamente as portas do seu teatro». É este teatro interiorizado que vem tornar cada leitor actor de um mistério. Foi preciso o grande trabalho de equipa da geração simbolista, que para tal criou uma verdadeira internacional de artistas simbolistas, com uma correspondência de permuta espantosa, uma sólida solidariedade em matéria de publicação, com uma central de iniciação sob a direcção de Sâr Peladam que vem criar a Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal, e uma prática artística consolidada em regras e princípios mutuamente definidos. Desde Novalis que se sabia que a prática artística, em acordo com determinadas regras de trabalho, e especialmente a prática literária, já que esta é um trabalho sobre a língua, matriz funcional e arquetípica da consciência, permitia atingir os fundamentos psico-emocionais das religiões que é a fonte criativa de todas as experiências radicais como o misticismo, e julgo que era este conhecimento também que justificava intimamente a Mallarmé o facto da prática artística radical comungar com a grande tradição alquímica. O próprio Mallarmé em carta a Paul Verlaine se queixa do seu receio em não poder acabar a sua Grande Obra, apelidando os alquimistas de seus ancestrais. Para isso tratava-se de produzir peças onde o personagem, a intriga, a psicologia, a relacionação do artista com a matéria da sua arte, reflexo da relação entre o homem e o mundo, fossem alterados e até eliminados. Eles começam os primeiros assassínios à convenção artística antecipando James Joyce e Ezra Pound, mas tendo em vista não apenas um produto estético

Foto: Pedro Neves Mota

mas um novo homem. Esse novo homem saído do incêncio interno da literatura, e que na profecia de Fernando Pessoa será um «criador de mitos».

Vivemos no espaço exíguo dos nossos hábitos mentais e na circularidade dos nossos desejos como loucos às voltas dentro dum quarto fechado. Todos os dias, no entanto, atravessamos, mais ou menos sem o saber, para as outras divisões desta grande casa que é o cosmos através da passagem dos nossos sonhos. Estamos absorvidos dentro do nosso mundo interior de imagens como dentro de uma loja de bonecas, o que levava Carl Gustav Jung a exclamar: «achámo-nos de tal modo envolvidos nas nossas imagens psíquicas que não podemos penetrar a natureza das coisas exteriores». Às imagens que o mundo prático-utilitário nos introduziu na formação dos nossos reflexos condicionados o teatro de Mallarmé pretendia contrapor símbolos estruturados e primordiais como antídoto à amnésia do homem da sociedade industrial e servindo de alavanca à regeneração psicológica e espiritual dos seres. Por isto todo o teatro simbolista se queria tornar um rito de transformação da alma, uma missa. Tratava-se então de fabricar «sonhos lógicos», a única via ainda aberta para nós à revelação de um mundo extratemporal, de uma sobre-realidade, e pela qual entraram Swedenborg, Willian Blake, Goethe, Hölderlin, Nerval, Rimbaud e Apollinaire, donde trouxeram a força necessária à fusão alquímica do princípio terrestre e celeste, do instinto e da razão, sonhos que seriam amplificadores da consciência e fundamento do teatro futuro. Há um

Foto: Pedro Neves Mota

estreito parentesco entre este teatro e a alquimia, que Carl. G. Jung irá demonstrar no seu trabalho «Psicologia e Alquimia», o seu carácter estáticos e crepuscular inspirado nas gravuras alquímicas do Mutus Liber e que pela estrutura do desenho e a sua persistente contemplação desencadeava uma multiplicidade de sonhos, rêveries, visões, que rebentariam a nossa consciência padronizada transformando o iniciado num símbolo vivo. Gérard de Nerval viveu perigosamente este processo de combustão até ao seu suicídio, quando a matéria da sua própria vida se tornou alimento de uma vida vivida em desejo permanente, de chegar ao fundo de si mesmo a qualquer preço. Este perigoso tumulto do espírito só poderia ser desenvolvido pelo teatro e aplicado como um jogo soberano, o Grande Jogo de que fala Herman Hess.

O teatro deve trazer de novo a primitiva função mágica do sonho à esterilidade da vida moderna tal como H. P. Lovecraft nos aconselha: «é preciso ter abandonado o simbolismo pueril de Freud para enfim compreender a significação titanesca dos sonhos».

Será preciso esperar ainda alguns anos para, pela mão de antropologia e da fenomenologia, encontrar uma base científica razoável para um projecto destes, e concluir que a imaginação criadora revela estruturas do real inacessíveis à experiência dos sentidos e ao pensamento racional. É Bachelard no seu «La Poètique de La Rêverie» que vem trazer à fantasia criadora, isto é, à actividade do imaginário aplicada de forma voluntária e no quadro de uma organização simbólica, o papel de desdobrar a consciência às grandes forças criadoras do cosmos. De tal forma que a estrutura simbólico-dramática do sonho deve ser a estrutura de um novo teatro sacro. Já que o sonho é um factor de comunicação muito mais amplo que a linguagem falada.

Para atingir este objectivo o teatro simbolista exigia um completo afastamento dos princípios motores do teatro convencional de forma a isolar a representação teatral da realidade tangível. Sob o ponto de vista dos meios cénicos a elevação do palco era para Mallarmé o primeiro signo deste mundo à parte amplificado pela completa obscuridade que se estabelecia na sala desde o começo do espectáculo, inovação do Teatro da Obra — a Grande Obra subentenda-se — órgão do seu movimento. O actor deveria anular, sem a necessidade da máscara como na tragédia grega, qualquer vestígio da sua humanidade, representando hieráticarente como num ritual, e o seu movimento de corpo e voz não deveria ter qualquer verosimilhança com o mundo real, pois este é apenas o suporte de uma «presença mítica». Artaud na continuidade desta tradição, a de actor-oficiante, pretenderá inclusivamente sugeitar o actor a uma disciplina da vontade e das emoções como nas asceses místicas em oposição à disciplina do actor, semelhante à do atleta, no controlo do circuito respiratório e motor. A linguagem é o elemento construtivo do tecido dramático, teia sonora de carácter encantatório que pela sua recitação rítmica, solene e aliterante se fazia vibrar no silêncio da sala de forma a alargar por um jogo estudado de correspondências, o limite das suas sensações e emoções e lhes descobrir que vivemos num universo comprimido às proporções da sociedade que interiorizamos nos nossos mecanismos psicológicos. Mallarmé extraordinariamente exigente neste domínio pretende que a verdadeira linguagem poética, substituto da acção-intriga do teatro burguês, se demarcasse da estrutura semântica da língua falada, imagem do mundo prático e racional, e por outro, incorporasse uma dimensão simultaneamente estética e teúrgica. Só assim a poesia acordaria noeticamente a estrutura profunda dos seres, desenvolveria um espaço interno no espectador onde fermentariam os símbolos do seu teatro, e se tornaria um instrumento mágico-evocatório como no teatro antigo e no teatro Nô. Nas secções do «Livro», que seria o evangelho poético do teatro futuro, respeitantes à leitura dos textos, chega ao pormenor de estabelecer regras de leitura segundo um ritual complicado, que muito possivelmente terá definido segundo regras cabalísticas e de magia cerimonial. Artaud desenvolvendo a mesma via do teatro ritual, mas numa direcção claramente dionisíaca, pretende criar uma «linguagem de sinais, gestos, e atitudes ideográficas», memória talvez do teatro Bali nos anos 30, mas opondo as espaço fechado do universo alquímico do simbolismo, à sua opacidade e às e aberto de festa oriundo concerteza do dadaísmo no seu frenesim de destruição, e em que «o sonho desperto» do seu teatro seria possuído de uma «destruição anárquica geradora de uma poderosa descarga de formas que constituirão todo o espectáculo». Aproximando-se mais do sabbat e do psico-drama do que do teatro alquímico de origem mallarmeano, a sua leitura do teatro ritual influenciará Grotowsky e os americanos Julien Beck e Judith Malina no programa de Living Theatre, mas num sentido diverso: o de actuar sobre a moral padronizada da sociedade burguesa, no quadro do socialismo libertário, e perdendo completamente de vista o sentido da missão religiosa da arte segundo a inspiração tolstoiana. Artaud seguindo na via aberta por Mallarmé quererá completar o teatro cerimonial, mas o seu compêndio «O Teatro e o seu Duplo» tem muito mais a ver com a transgressão da festa, do sabatt e do potlatch na sua sede de destruição criadora, do que com o ritual mágico-teúrgico de raiz romântica. As suas referências à alquimia e à metafísica, mero vocabulário de enfeite completamente vazio de conteúdo prático, nada mais são do que molduras de uma forma superior de dadaismo em que a arte deve assumir a aparência objecta do escândalo, de forma a melhor penetrar o nosso submundo feito de trevas e sono.

Desde Platão e S. Paulo a Patañjali e Lao-Tsé se tem ensinado que a vida é apenas uma mera ilusão. Etimologicamente a palavra vem do latim «ludere», isto é, jogar, representar, por isso esta grande ilusão, que nos absorve e devora, distingue-se da «vida real», como a cena de teatro face ao grande ruído da apatia contemporânea que se desenrola fora da hipnose do palco. Esta noção do universo como um drama que se desenvolve no continuum espaço-tempo e onde cada elemento, desde um grão de areia a uma estrela e uma sinfonia de Beethoven ao sono letárgico de

Foto: Pedro Neves Mota

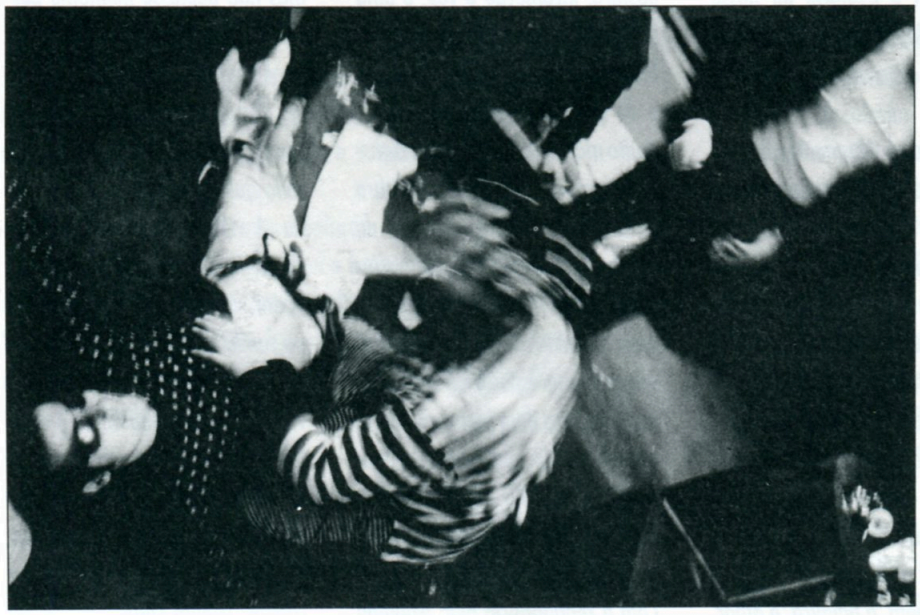


Foto: Pedro Neves Mota

um moribundo, participa, como se toda a vida fosse o solitário teatro de um Deus louco com as múltiplas facetas da sua loucura, é que fez talvez a metafísica do teatro quotidiano.

No seu livro «O Retorno da Tragédia» o controverso filósofo Jean Marie Domenach, na esteira de Max Scheller — o trágico é a estrutura fundamental do universo — avisa-nos para o facto do teatro poder ser a essência da própria vida consciente, a luta permanente entre os vínculos aquilo que nos cerca e o apelo vital criador, o conflito entre a força da inércia e a força da evolução. Curiosamente esta dialéctica é o modelo de todos os processos de crescimento e individuação que vivemos oniricamente nos processos simbólicos do inconsciente, e que é também a matriz dos desenvolvimentos críticos da civilização, como se esta fosse também um grande sonho colectivo. Desde os cortejos diante do Führer em Nuremberga até às revoltas dos anabaptistas carregando as castelãs nuas em cima de carroças de estrume, dos cento e vinte dias de sodoma sonhados por Sade nas celas frias da Bastilha ao gáudio eléctrico de Woodstock, os grandes momentos da história confundem-se com o sonho e o pesadelo. Para Ernst Jünger, escritor visionário que inspirou a amizade dos surrealistas franceses e participou no complot dos generais contra Hitler em 1944, a história é feita de «grandes passagens» como se os homens fossem vermes que encontram na intensidade e no sofrimento da história a memória da possível passagem à crisálida e à borboleta. A interpretação da história assemelha-se, também, muito à leitura de uma peça de teatro, como se fosse

apenas uma «Forma» extrapolada da natureza intrínseca da vida social.

É por isto que o teatro não é, como ingenuamente se pensa, o «espelho da vida», mas o jogo em que se dá à violência da vida o sentido da criatividade e da transcendência: é este o sentido mais radical do teatro. Na teoria psico-genética de Piaget o jogo é utensílio de desenvolvimento da criança, um marco necessário à sua evolução mental, da mesma forma que o teatro representava na tragédia grega e nos mistérios uma escola de desenvolvimento do adulto, um jogo profundo que pela representação obrigava o actor a ampliar o espectro das suas emoções, a viver a polimorfia da alma, a experimentar a multiplicidade do seu ser. No entanto esta necessidade de mutação psicológica numa sociedade tecnoescravocrata onde o impulso de consumir compensa a impotência de criar, aparece de forma camuflada no frenesim que curiosamente toma a moda no mundo moderno.

A moda é hoje simultaneamente, muito mais que as artes plásticas, a matéria-prima onde projectamos a necessidade de metamorfose da nossa identidade básica e é, por outro lado, uma excelente instituição de transgressão. Foi sobretudo a geração hippie que nos legou esta chave dupla da estética vestimentar como uma postura criativa face a um mundo onde o vestuário estava ainda sujeito a rigorosas regras de teatro social, a complicados regulamentos de toilette. Por trás deste normativismo vestimentar sempre esteve a necessidade de tornar a moda um engenhoso artifício para reprimir a vida sensível em proveito de uma melhor cerebralização e de uma maior consciência moral. Mas aquilo que hoje a moda nos revela é o sentido mais profundo da máscara: ela cobre-nos tão completamente quanto mais intensamente nos descobre, ela tanto melhor nos cobre quanto melhor nos despe. É este sentido da transgressão do vestuário no mundo moderno que vai ao encontro do teatro antigo, da missa negra. Nas sociedades tradicionais mesmo burguesas em que o vestuário era sujeito a uma cuidadosa vigilância só a missa, a guerra e o bordel eram os verdadeiros teatros da transgressão. Eu acredito que o futuro da moda atingirá o estatuto supremo da arte mais completa, tal como o teatro antigo era a súmula de todas as artes, e pelo simples facto de, por um lado, ser a única arte viva e participável por toda a gente e, por outro, se enraiza no mais forte, inelutável e insofismável dos instintos: o da actividade pré-copulatória do reino animal, o da estratégia inata da sedução e do desejo. Na raiz deste instinto, nesta passagem inversa do cultural ao biológico, nós comungamos com a ancestralidade, com a essência da nossa individualidade enquanto espécie, mas num arco superior de consciência.

A poetisa Magda Laetitia, a «divindade tutelar», na expressão do escritor Mário Mercier, da geração neo-decadente dos últimos anos setenta em França, profetisa para a mulher o retorno à função sacra da toilette: «a mulher não tem de se privar daquilo que constitui o irrisório do mundo. Pelo contrário, ela deve restituir cada coisa à sua função sagrada e esquecida: a sedução, a dança, a maquilhagem, a palavra, o amor, o combate... tal será a mulher oculta de amanhã...». Mas a função transgressora do vestuário teve também o seu tempo de esplendor nessa instituição «tão antiga e bizarra como o duelo», como Baudelaire denominava o dandysmo, e que fez o fascínio também de André Breton pela pessoa de Jacques Vaché, elegante cínico de uma filosofia inútil para quem a vida deveria ser organizada teatralmente num cenário de símbolos, fórmula romântica de conciliar criativamente a vida e o ser profundo.

Deve-se notar, no entanto, que o dandysmo é muito mais que uma técnica pueril de sedução ou um curioso antepassado do playboy contemporâneo, e configura-se como uma espécie de ascese onde toda a toilette é um ritual superior que os distingue do mundo utilitário dominado pelo trabalho e pela razão. O próprio Baudelaire, o que melhor se apercebeu das implicações profundas desta «arte romântica», estava convencido que o dandysmo era «uma espécie de religião». Na verdade a toilette com as suas rigorosas regras em matéria de gosto, postura, locomoção e voz, é uma disciplina corporal e moral semelhantes à do manequim, do padre e do actor, mas com um sentido muito mais amplo: o de vir a transformar a sua existência uma obra de arte viva. O fim instintivo do dandy, que segue o caminho inverso ao do libertino e que sob o ponto de vista sexual cultiva quase sempre uma espécie de castidade narcísica mas dom juanesca, muito semelhante à dos poetas-trovadores do séc. XII, encontrava no ócio a oportunidade para um mais completo despojamento do seu ser. Com a repugnância pelo trabalho e o seu esforço brutal e vão, o seu suor e o seu fim económico mesquinho e limitado, que nos usa apenas nos aspectos mais laterais das nossas capacidades, o dandy não faz absolutamente nada e vive para o seu teatro social, para ser desejado pelas mulheres, admirado pelos homens, para a mais completa satisfação da necessidade de sentir e pensar. É este jogo sublimatório do desejo que vive para a mais completa sofisticação da sensibilidade e da reflexão e em que o ócio é a oportunidade certa para um mais completo abandono às suas energias vitais, que devo considerar esta arte aristocrática uma forma de teatro superior em que o mundo é o palco de um jogo que para ser vencido obriga cada um de nós a colocar-se em frente de si mesmo: a Besta e o Deus que cada um é para si próprio.

O dandy está conservado na minha memória como um santo e um clown. Nenhum deixou para a humanidade um testemunho escrito do refinamento da sua vida interior, como se fosse um músico que nos fascinasse com a autenticidade e a força da sua execução mas não deixasse nenhuma partitura como testamento da sua penetrante lucidez.

É a sua gloriosa solidão que eu respeito e a sua triste melancolia que eu admiro.

A vida é um entrelaçado de circunstâncias perturbadoras para quem só vive para ir sem cessar ao fundo de si mesmo. E este é o único jogo porque vale a pena viver. É este também o grande teatro do mundo de Calderón de la Barca: «Que é la vida? Una ilusion, una sombra, una ficcion, que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son».

UMA *IDEIA* POBRE PARA A ENCENAÇÃO DE O JUDEU DE BERNARDO SANTARENO

Por A. Dasilva O.

Foto: Filipe Borges de Macedo

1. Quanto ao texto:

A utilização de diálogos das cenas que mais interessaram, sem contudo *fugir* ao conteúdo da narrativa dramática, para dar mais expressividade. A edição utilizada é a 5.ª da Ática editora, 1981.

2. Quanto ao local de representação:

Um local o mais amplo possível e branco. Ao centro está desenhado o símbolo judaico, onde se desenrolará toda a representação. No centro do mesmo está um enorme monte de roupa, de pertença dos personagens que entram na narrativa original e não nesta encenação.

3. Quanto à caracterização:

As personagens são reduzidas a seis:

António José da Silva (= O Judeu) tem 21 anos. Usa um hábito branco com cinto preto.

Inquisidor-mor (= Padre secular) tem 60 anos, alto e magro. Duro, inflexível e fanático. Usa um hábito preto. É careca.

1 Inquisidor (= Notário) tem 30 anos, médio e simpático. Inquieto. Usa hábito preto. Cabelo rapado.

2 Inquisidor (= Carrasco) tem entre 35 a 40 anos, baixo e ambicioso. Usa hábito preto e cabelo rapado.

Lourença (= Escrava Negra) tem 50 anos, brava e mística. Usa hábito branco.

Leonor (= Escrava Negra) tem 22 anos, sensual e meiga. Usa hábito negro.

Todas as pesonagens permanecem dentro do símbolo, durante toda a representação.

4. Quanto ao som e à luz:

Som minimal repetitivo. Todo o local de representação está iluminado por luz de igual intensidade, durante toda a representação.

1 ACTO

Inquisidores
(levantam a cabeça)
EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM TUAM
(descaem)

/António José e Lourença marcham desesperada e compassadamente à volta do amontoado de roupa.

Padre secular
(ergue-se e acusa freneticamente)

A 9 de Agosto de 1726, António José da Silva é preso pela primeira vez, em Coimbra, à ordem da Familiar Santa Inquisição conde de Vilar Maior, e logo encerrado nos cárceres do Santo Ofício.

/O Judeu e sua mãe param. Ele esboça uma reacção de defesa, logo abortada frágil amedrontado, quasi infantil. Ela trespassada pela dor, olha para o filho impotente.

Inquisidores
(berram)
EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM CUAM

Padre secular

Neste próprio dia, foi-lhe nomeado para curador e beneficiado Filipe Nery. Começam os interrogatórios pelo Inquisidor João Alves Soares.

/António José num movimento convulsivo de terror, esconde a cabeça entre os braços. Continua a marcha mais apressado.

Inquisidores (populares)

Judeus! Judeus, judeus!!! (saltam, berram) Exurg e dom JUDEUS! (agridem).

EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM TUAM

/Todos se imobilizam, fixando as posições corporais e as expressões de rosto respectivas: maternidade aflita em Lourença; ódio sanguinário nos outros.

António José
(declama)

«Sorte tirana, estrela rigorosa, Que maligna influis com luz opaca!

Rigor tão fere contra um inocente! Que delito fiz eu, para que sinta o peso de uma aspérrima cadeia. Nos orrores de um cárcere penoso. Em cuja triste, lôbrega morada habita a confusão e o susto mora? Mas se acaso, tirana, estrela ímpia. É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho: Mas se a culpa que tenho não é culpa, para que me usurpais com impiedade. O crédito,

Foto: Filipe Borges de Macedo

o amor, e a liberdade? (Lourença com imensa ternura ferida, os olhos de lágrimas, aproxima-se mais de António José, abraça-o por detrás de modo que as cabeças de ambos fiquem juntas).

/puxam com raiva o hábito de António José e de Lourença rasgando-lhos.

Padre secular
(com voz projectada, implacável)
Do libelo passado a 22 de Agosto, constam as acusações de apóstata; hereje; ficto; falsa; confitente; diminuto; impenitente.

Inquisidores (populares)
À fogueira! À fogueira! À fogueira!

Padre secular
Interrogado (António pára ofegante) com doçura e muita misericórdia, pelo Inquisidor João Alves Soares sobre o montante dos bens de raiz que possui, António José da Silva responde com peçonhenta manha que é filho-família, aluno dos estudos de Coimbra e que apenas a roupa de seu uso...

/ao ouvir, o Judeu com terror, afasta Lourença a recomeça a marcha-fuga, logo seguido pela mãe, exausta.

Inquisidores (populares)
(cospem na cara de António José)
Os Judeus lavram? Não! Eles Plantam? Não! Vão à guerra? Não! Constroem casas? Não! De que vivem então, os cães judeus??! Da usura! Da pele que tiram à gente!!! Eles arrotam de fartura e a gente morre de fome! Emprestam cinco e cobram dez! Morte aos judeus! Ao Queimadouro!

Inquisidores
(compassados)
EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM TUAM

/o Judeu e sua mãe recomeçam a marcha.

Padre secular
Hereje. Negativo. Diminuto. Confidente.

Inquisidores
EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM TUAM

Foto: Filipe Borges de Macedo

António José
(com raiva em lágrimas)

Deixem-me! Deixem-me, deixem-me..."! (olha para Lourença). O mal... todo o meu mal vem de a senhora ser minha mãe: Judia! Judia, Judia! ... (empurra a mãe assustada para os inquisidores). Eu, cão de Israel, mais a senhora, mãe... (pausa, o judeu contorce-se impotente, ansioso, tira a mãe aos inquisidores). Mãe...?! (abraçam-se e caem em cima dos inquisidores). Ódio! Ódio...».

Lourença ergue-se e levanta o filho (pág. 506) e recita «Se o teu inimigo, que se levantou cedo para te matar, vier à tua porta com fome e sede, dá-lhe de comer e de beber» Serena e doce, ao que António José desespera, fugindo aos carinhos e abraços da mãe e aponta questionando para os Inquisidores (págs. 51, 52 e 53) enquanto que Lourença não desiste, continua acariciando e chora. O Judeu ferve como um louco.

«Ó amado da alma, Pai misericordioso,

.....

.....

mais doce que qualquer outro prazer da terra.»

Termina Lourença «imóvel sempre, sem sequer voltar a cabeça para seguir com os olhos António José» que deambula o desespera e acaba por se sentar e escrever. Assim se ouvem os murmúrios dos Inquisidores, que conversam, berram (págs. 73 a 85 inclusive). Tratam do seu quotidiano e provam uma instituição decadente: Hesitações do 1 Inquisidor assim como às fortunas referentes aos acusados. Nenhum dos aspectos cénicos referente a este diálogo são mudados.

São interrompidos por António José que se levanta lendo em voz bem sonante:

«Sabei primeiramente, que isto da justiça é cousa pintada, e tal mulher não há no mundo, nem tem carne nem sangue... Não tem fiel nem fiador, mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça se não tem quem a desencaminhe è mui sisuda» (pág. 92).

Os inquisidores espiam.

2 ACTO

António José acaba de ler e encara com Leonor que se levanta temerosa. A mãe de o Judeu «muito doce, mística» acompanha por Leonor (págs. 107, 108, 109, 112). Ao fim da indicação cénica «O Judeu debruça-se e beija os cabelos de Leonor» (pág. 112). Continuam a relação amorosa. Apenas se ouve Lourença que ritualiza com um ar bastante cerimonioso (págs. 131, 132, 133) — na pág. 131, Lourença faz de António José —. Na pág. 133 cai significando o cálice, murmura «Louvado sejais, ò Senhor que fazeis que o noivo se alegre com a sua noiva.» Grita de seguida. Este grito simboliza, não só o prazer dos amantes assim como o parto de António José = filho parido por Leonor.

Entretanto o 1 Inquisidor já vagueia absorto em pensamento. Preocupado, desesperado talvez. É olhado pelo Inquisidor-mor, enquanto o 2 Inquisidor está impassível, alheio.

O Inquisidor-mor levanta-se e tudo se desenrola como nas páginas 120, 121, 122, 128, 129.

Ouvem-se as vozes de Leonor que puxa pelo Judeu (págs. 135, 136, 137, 138).

«Fujamos daqui, António José! Tenho medo...» (pág. 135).

António recusa-se e prefere enfrentá-los «Hei--de vencê-los, hão-de amar-me!!!» (pág. 138).

E este acto acaba com António José = Sancho na página 152 ao fundo.

«Olá, meirinho, mandai preparar os pasmos, tende pronta a admiração... para se ouvirem neste tribunal as queixas de seu autor de seu delito... como dispõe a primeira das doze tábuas de pinho na segunda estância de madeira, Cód. Barrotis.»

3 ACTO

Leonor em transe, divaga. Lourença dorme, sonha. António José ausente. Inquisidores espiam, observam-se.

Assim surge todo um diálogo acompanhado pelo corpo de todo o elenco de actores (da pág. 157 à 162) — Leonor = Escrava Negra.

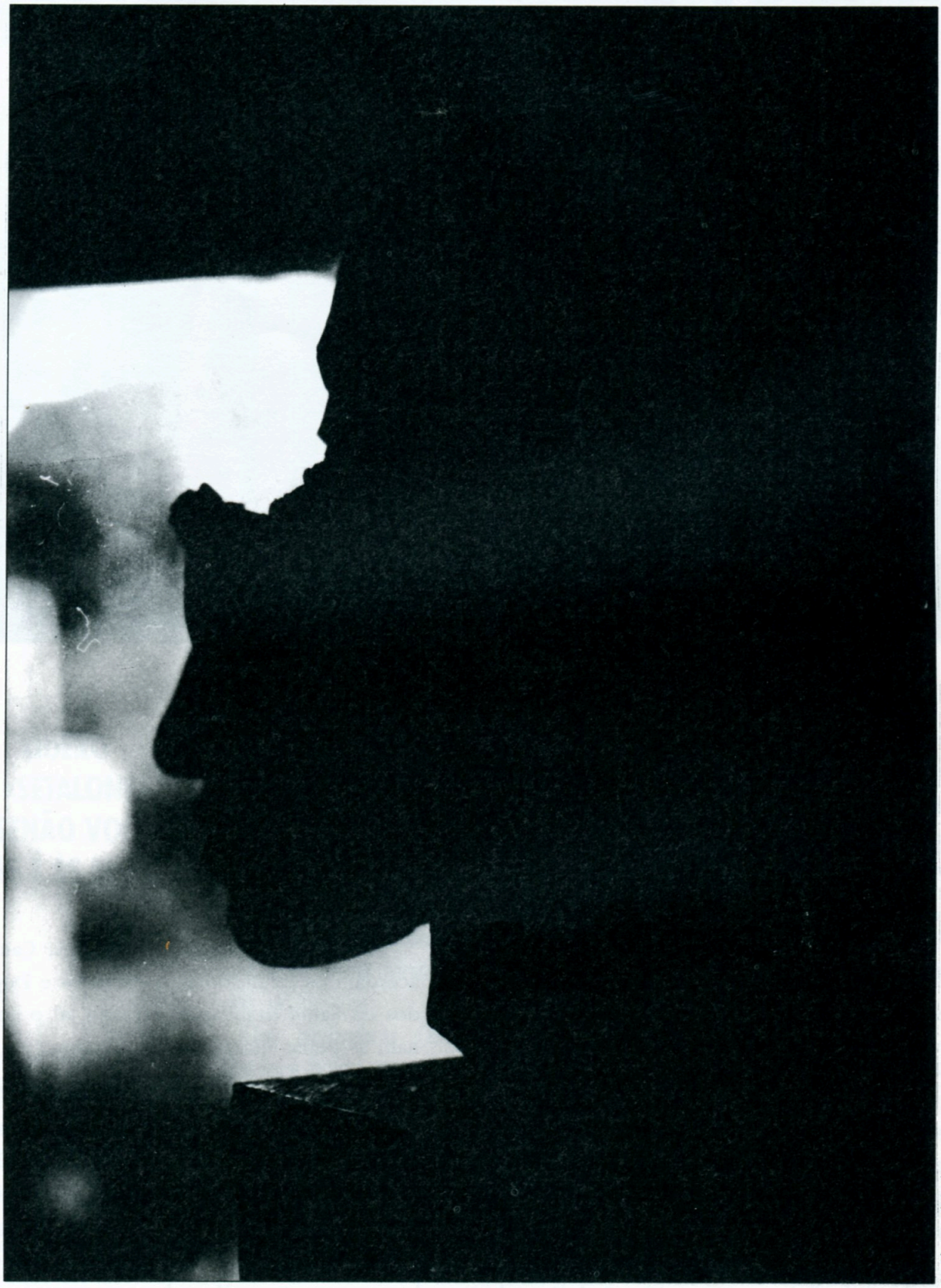


Foto: Filipe Borges de Macedo

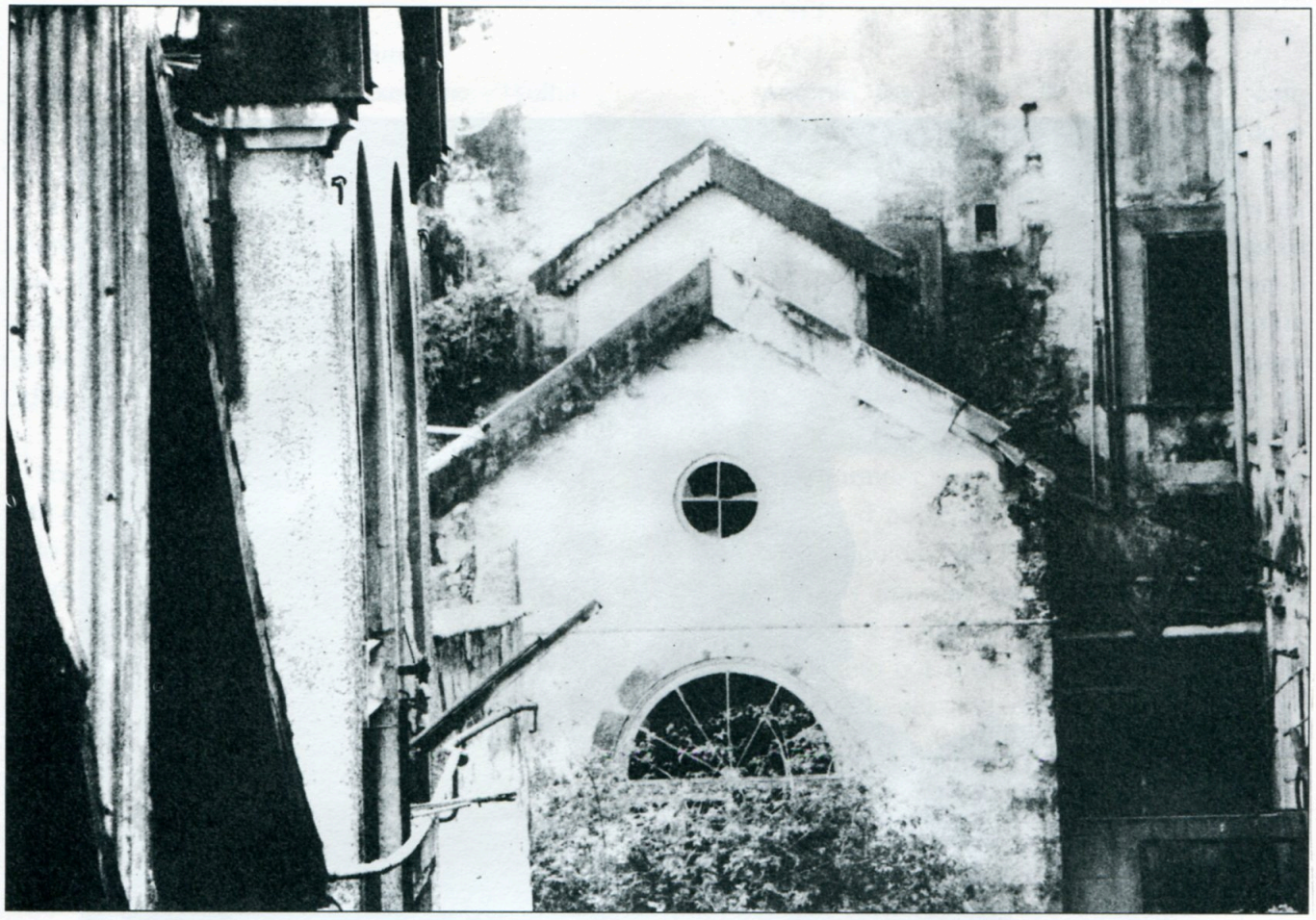


Foto: Filipe Borges de Macedo

Entre o final do diálogo da pág. 161/2 em que António José afirma a viva voz:

«...O Judeu sou eu!!! Esta, esta é a realidade» é capturado e enjaulado pelos Inquisidores, ouvindo-se logo a uníssono os gritos e as interrogações: Lourença e Leonor = Escrava Negra e António José = Bento Pereira (da pág. 206 à 218). Onde é arrastado (O Judeu) e quase perto do estrangulamento, através de 2 Inquisidor, lhe arrancam a confissão (da pág. 229 à 232) — sendo o 2 Inquisidor = Carrasco e o primeiro Inquisidor = Notário. O Judeu é transportado para o centro do símbolo, enquanto lhe é proclamada a sentença pelo Padre secular = Inquisidor-mor, assim como os gritos e vaiações dos restantes actores (págs. 238/9):

Padre secular
Hereje
Apóstata
Dogmatista
Contumaz
Convicto
Negativo
Relapso

Membro corrupto da Santa Igreja Católica, acordam os Inquisidores, Ordinários e Deputados da Santa Inquisição, e como tal o condenam às penas que ora anunciar vou;

Excumunhão maior. Confisco de todos os bens.

Excluído da eclesiástica jurisdição
«RELAXADO AO BRAÇO SECULAR»

Estático e hirto, António José é devorado pelas chamas = roupa (que está no centro do símbolo) e todos os restantes actores, actores que o rodearam.

O Judeu descai, contorce-se, é devorado.

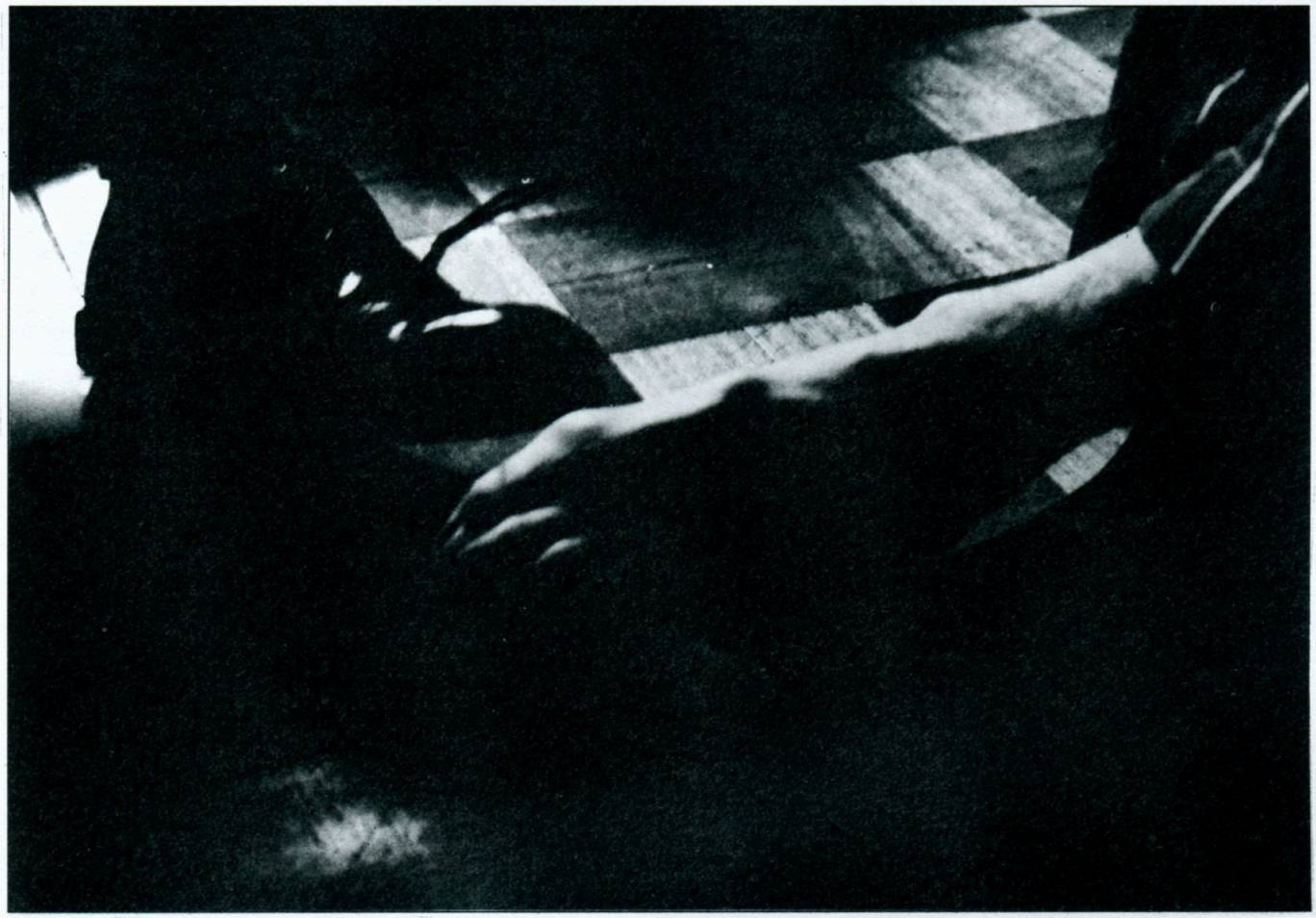


Foto: Filipe Borges de Macedo

QUERO O «SETALONE», SENÃO VOU MAS É ÀS PUTAS

Por Rufino F.

Escrever, em nossos dias, sobre teatro, implica obrigatoriamente especular sobre uma crise. Uma crise profunda.

Não me refiro, atentemos, à crise que, exaustivamente, nos explica a maioria dos homens de teatro através dos órgãos de informação e que se relaciona com as causas mais exteriores dessa crise que ensombra o teatro, designadamente a política de subsídios por parte dos governos, a precaridade dos centros de formação, a exiguidade dos edifícios, a escassez de público, o advento dos media concorrenciais, etc..

Aos teorizadores desta roupagem da crise, nunca lhes ouvi afirmar que o factor primordial pelo qual o teatro está enegrecido, consiste no facto da parca qualidade dos seus fazedores (Talvez menos parca como artistas quanto como homens).

É neste parentesis, acredito, que haverá ainda alguma luz que nos possa fazer ver o caminho do raciocínio sobre a crise — a verdadeira, a do homem.

1990. Assiste-se, neste século em cujo dealbar me orgulha existir, à dinâmica que constitui, em termos de mentalidade do homem e sua estrutura, o maior salto desde os seus primórdios.

Hoje, NADA SE FORMA, TUDO SE INFORMA. E na diferença que há entre FORMAR e INFORMAR é que se poderá encontrar a resposta para a desumanização da própria humanidade. À medida que vai deixando de vivenciar (com a sua presença, logo com o seu corpo e todas as potencialidades consequentes) os motivos que constituem a informação que chega até si em catadupa, o homem vai-se despojando, quotidianamente, dos valores que povoavam aquela área que, a ele-mesmo, caracterizava como humano.

Cada vez mais, o homem existe pela ausência, assim aniquilando a sua formação cuja via passa, necessariamente, pela entrega do seu corpo (onde residem todas as suas falências, logo toda a sua ignorância), como matéria-prima para o trabalho de transformação do homem-massa em «super-homem».

«Há uma misteriosa identidade de essência entre o princípio que informa o teatro e o da alquimia. Pois, assim como a alquimia, o teatro, encarado do ponto de vista do seu princípio mais profundo, desenvolve-se a partir de um determinado número de fundamentos que são idênticos para todas as artes e que aspiram, no plano espiritual e da imaginação, a uma eficácia análoga à do processo que, no mundo físico, transforma de facto toda a matéria em ouro.»

Antonin Artaud in
«O TEATRO E O SEU DUPLO»

O teatro é, por excelência, a arte cuja matéria que visa transformar, através da sua participação, é o próprio homem. Primeiro o artista — o fazedor do teatro; e depois, naturalmente, o espectador — corpo receptor do trabalho de quem o faz.

Penso, evidentemente, que é nesta dinâmica que reside a obra maior da arte do teatro. Antes, ainda, da valia da própria mensagem que possa conter o espectáculo enquanto «história» para ser contada, está toda a importância da estrutura empática a elaborar no sentido do real contacto entre o actor e o espectador, que, estou convicto, ao consumar-se quase exclusivamente através da palavra, das duas uma: ou não se estabelecerá (a ser verdade que as palavras já estão gastas pelas ruas, como diz o poeta), ou sim, fa-lo-á, mas sempre de uma forma precária, não cumprindo essa «eficácia análoga à do processo que transforma a matéria em ouro».

Assim, sabendo-se (todos nós o podemos comprovar) que a prática do teatro assenta fundamentalmente no labor plástico, logo exterior, da transmutação semiótica das palavras contidas nos textos dramáticos, em representações direccionadas, só, aos olhos dos espectadores:

1. O fazedor movido, talvez, pela inveja que lhe proporciona o sucesso das artes concorrenciais possuidoras de inestimáveis capacidades tecnológicas e de marketing, despreza completamente o princípio, quiçá sagrado, que subjaz ao teatro enquanto arte, tornando-se, deste modo, um mero detentor de uns quantos truques ou amaneiramentos que, de uma forma displicente, vai adequando às diversas situações e personagens que se lhe deparam;

2. Por seu turno, o potencial espectador, generalizadamente inculto, opta, naturalmente, por ficar no aconchego das pantufas, onde, através da T.V. ou V.T., lhe é dado, sem esforço algum, tudo quanto necessita para amordaçar o tédio que eventualmente lhe ocorra advindo da sua vida vazia, remetendo, assim, para o esquecimento as agruras de mais um dia findo. Quando, porventura uma vez por ano, sai para ir ao teatro, fá-lo ao fim-de-semana para ir ver o fininho-mas-jeitosinho que está no Sá da Bandeira, ou na melhor das hipóteses para ir ver a última revista do Seiva-Trupe ou outra qualquer reposição do seu «Cálice de Porto».

Adormecido, portanto, na área que mais profundamente o caracteriza como tal, o homem:

— Se é fazedor de teatro, naturalmente, dirigirá a sua preocupação criativa para o salamaleque e para a fama,

— Se é espectador, que não lhe venham com verdades profundas que o façam recordar as tais agruras dos dias findos. Que o façam, mas é, rir, se possível a bandeiras despregadas, caso contrário, no fim-de-semana do ano seguinte em vez de ir ao teatro, vai mas é às putas ou fica a ver o «Setalone» no vídeotape.

De resto, esta situação é como uma pescadinha-de-rabo-na-boca. Se o espectador o que quer é salamaleques para a tanga, pois seja feita a sua vontade. Assim, temos que o teatro, originariamente uma arte sagrada, é hoje um antro de vaidosos que o praticam, grossomodo, para satisfazer de fama o seu ego.

Teatro e alquimia, como defende Artaud, têm efectivamente grandes afinidades entre si. E esta similitude acontece até nos processos do seu declínio. Da mesma forma que a alquimia se tornou representativa de uma quantidade de charlatões que, invalidando a significação simbólica do ouro, invejavam, isso sim, a posse do metal precioso, também o teatro, em lugar de assumir o seu princípio mais profundo (a transmutação do homem), se transformou numa actividade artificiosa para usufruto de proveitos que nem lembra ao diabo.

...E, paradoxo dos paradoxos, na maioria dos casos, os actores não passam de pobres diabos que, por vezes, nem dinheiro têm para matar a fome (basta ouvi-los nas entrevistas).

Contudo, da mesma forma que, de ouro, é o nome de Paracelso, por exemplo, também o de Grotowsky não o deixa de ser. Quer isto dizer que nem todos os alquimistas foram charlatães, assim como alguns fazedores de teatro são dignos de toda a atenção e de grande respeito. Por isso, é a estes senhores que dedico este meu artigo.

«O DIA TEM TREZENTOS E SESSENTA E CINCO DIAS E ÀS VEZES TREZENTOS E SESSENTA E SEIS»

Por Jorge Manuel

Apagam-se umas, acendem-se outras, as luzes!

Cenário: o azul nocturno.

A luz pequena, mas cheia.

As estrelas — amarelas, verdes, azuis, às riscas. De todas as formas — quadradas, rectangulares, cilíndricas, cónicas e até uma elíptica.

A criatividade de um coreógrafo, que desenha roupas tem uma boutique e gosta de geometria.

Passam cinco minutos. Entram os actores — doze. Todos de preto.

Dez, dirigindo-se por uma escada lateral, ocupam lugares sentados na primeira fila da plateia.

O público não sabe onde centrar as atenções. Palco ou plateia?

— Bom dia. Início no palco, do diálogo.

— Mas é noite!

— Se o dia, dizem, tem vinte e quatro horas, onde está a noite?

— Aqui, por exemplo.

— Ah! Então a noite é um local. Estamos então na noite!

— A noite, é a parte escura do dia.

— Então, bom dia, sempre está correcto!

Um dos outros dez levanta-se.

— Senta-te! Gritam do palco.

O pano do cenário é arrancado.

— Porquê?

Os dois do palco dobram-no bem dobrado.

As luzes da plateia acendem-se.

— Está tudo às claras!

— A peça acabou?

— Não! Assim fica melhor.

— É dia!

— Mas há noite!

— Que faz parte do dia.

O público participa:

— Há noite, mas há vontade de prolongar o dia.

— Por isso é que muitos se deitam só de dia.

— Por isso é que há luz para não haver escuro.

— Para não haver noite.

— Não à noite! não à noite! não à noite!

— O que é a noite?

— Não se sabe.

— Não há!

— E o escuro?

— É o combate eterno da luz!

— Há fósforos.

— E lanternas.

— Mas há os fusíveis que deitam o dia abaixo!

— Mas ficam os nossos olhos que nos dão luz!

— E os cegos? intervêm do palco.

— Têm a luz da vida!

O público vibra. Uns emocionados choram, outros combinam formar uma nova religião. Há quem já se imagine a escrever ensaios.

— Viva o dia.

— E os relógios de ponteiros luminosos.

— E os outros também!

— E as velas

— As aparições são sempre envoltas numa aura luminosa.

— Há fábricas que trabalham vinte e quatro horas!

— Os fantasmas vestem de branco.

Há um vaivém sala/bar, corropio em que se integram também os actores.

O palco foi tomado. Canta-se, uns declamam, há risos e corridinhas.

— Que sensação estar num palco. — Acende um cigarro — nunca pensei ser capaz!

— A noite o dia. O dia sempre o dia!

Uns vão saindo.

A peça continua.

— Será que alguém nos houve?

— Ninguém liga. Mas fala-se do dia!

— Isso é bom?

— O dia?

— Se é dia, não se pode dizer amanhã é outro dia. É tudo seguido? Tudo o mesmo dia?

Muitos continuam de pé. A troca de lugares, a ida ao bar, e ao outro, os grupinhos, as ideias as intenções.

Mais gente vai saindo.

— Dia é feminino? Porque não se passa a chamar Dio?

— Mas os encontros não se marcam à noite?

— Quem sabe um dia ... Não é assim que se exprimem os desejos?

— E os encontros?

— Noite. O lazer do dia.

— E não só. Também é trabalho. Não se lembram? As fábricas?

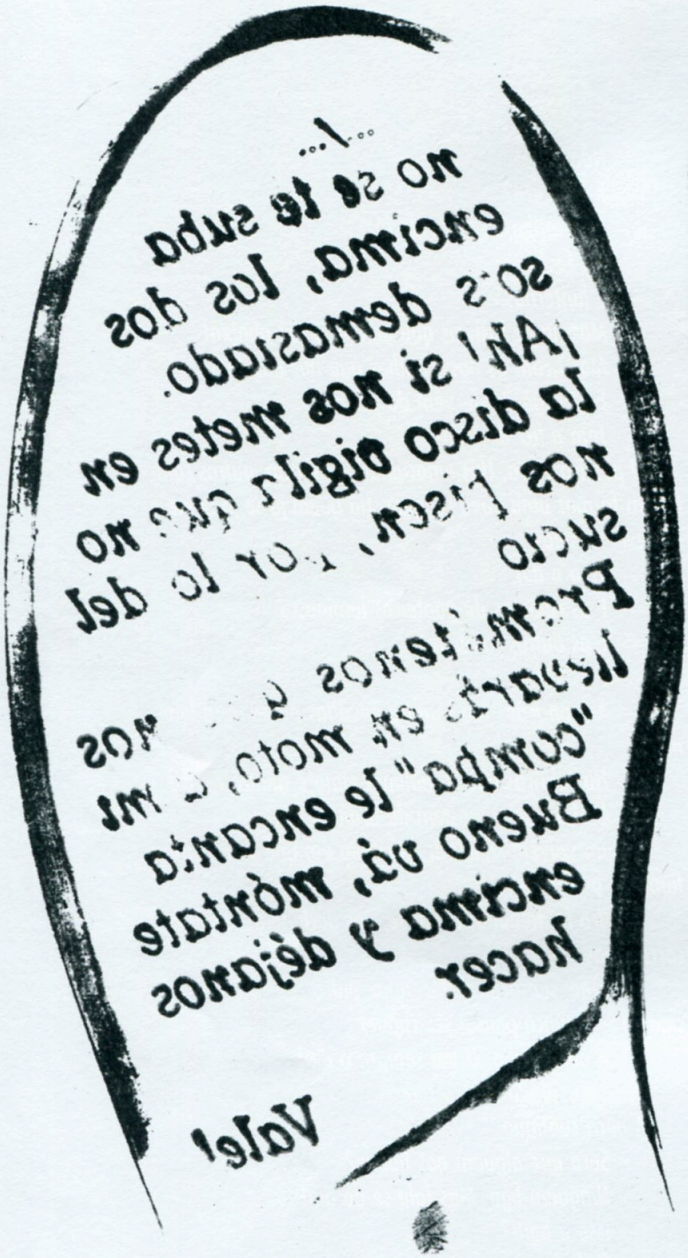
— E as padarias?

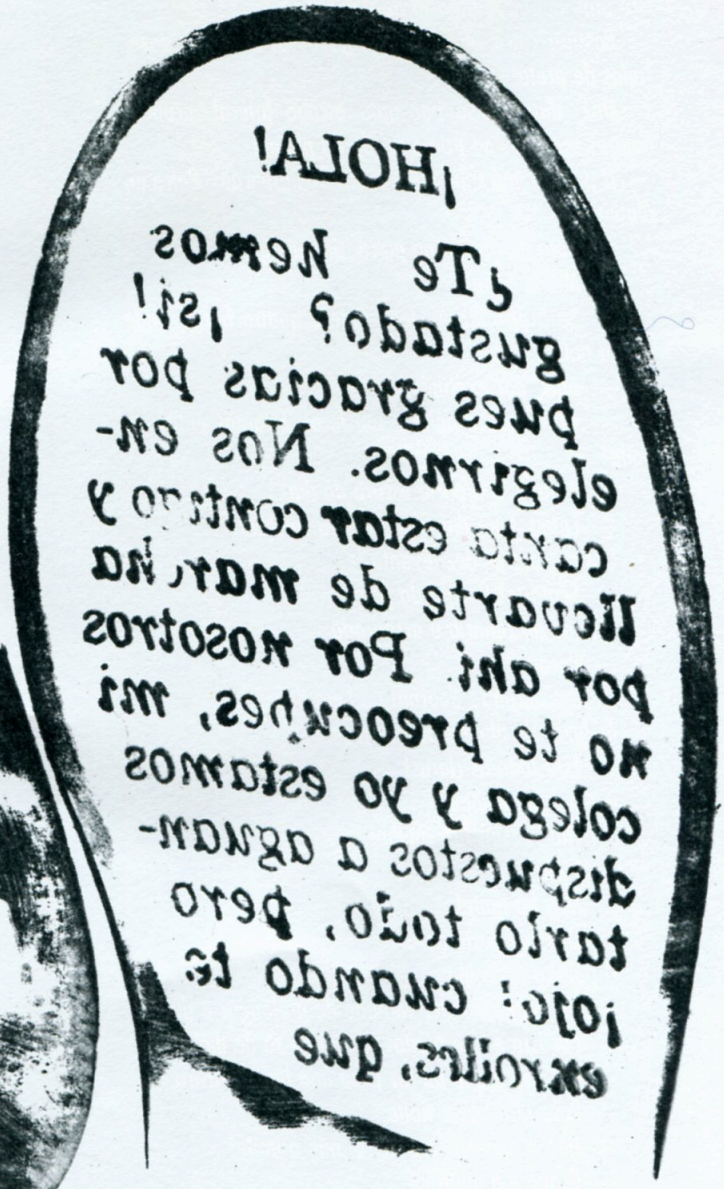
— Mas então só há dia?

Uns já dormem. Outros mais vão saindo. Mas vai sempre ficando alguém.

A peça ainda não acabou ainda é dia.

UM PASSO





Bacalhau
Café — Bar
Rua Álvares Cabral, 116
Telef. 312839
4000 PORTO

Foto: Filipe Borges de Macedo

Foto: Filipe Borges de Macedo

Foto: Filipe Borges de Macedo

ARLEQUIM: ESBOCETO NAS AREIAS DE UM MONÓLOGO

Por José António Afonso

«Nous ne sommes que cérémonie: la cérémonie nous emporte, et laissons la substance des choses» — *Montaigne.*

0. Actualmente muitas interrogações perpassam pela/na arte. Falar de teatro é o propósito destas indagações; possivelmente sem o rigor excessivo nem com a paixão desejada, singelamente com o distanciamento de um eventual espectador supersticioso.

1. A apostilha emerge dos seguintes tópicos:

i) aos produtores culturais imputa-se o conteúdo de transformação e conservação de materiais/objectos que indiciem factores de igual usufruto. A inserção das expectativas num mercado condiciona o pleno fluir das propostas. Portanto, a criatividade urge ser a forma de comunicação estruturante de práticas que demonstrem ser a experimentação/imaginação uma pauta do espírito livre e abertura dos espaços culturais;

ii) o crescimento tecnológico treslê a importância que a preservação dos variegados patrimónios pressupõe como um dos sinais identificatórios. A norma confina-se à monovalência e subordinação a um movediço acordo conjuntural, indistinto quanto à funcionalidade e utilização dos bens e que opta pela noção de uma cultura macerada à escala das médias: financeiras, sociais...

Os fundos patrimoniais, nesta óptica, caem num racionalismo ponderado pela noção de progresso, insensível às fórmulas de criação que não convierem à ideia prevalecente de uniformidade, e

iii) a polivalência da sensibilidade e criação associadas à apreensão de tecnologias outras são elementos importantes e decisivos na procura do desenvolvimento comunitário e invenção de espaços que apontem para uma leitura da cultura como despoletar das inter-relações e não manietadora do desejo de ruptura e prazer de descobrir.

1.1. Que *ciclos* se enfrentam no hoje? Como *sentir* o teatro na avalanche mediática que inunda os sentidos?

Imbutidos em monografias de interioridade que se plasmam em ilusões de subjectividade, as viagens que ainda se conseguem projectar têm o espectro da tecnicidade e as vantagens da manipulação do tempo; falta-lhes, contudo, o elemento vital: a memória e a possibilidade de por ela se jogarem indelevelmente a identificação dos indivíduos, quer como únicos,

quer como insertos em colectivos.

Se nos consensos se impõe, liminarmente, a hipótese de planetaridade, nela se devem imiscuir todos os traços particulares: as grandes figuras do prazer.

Aqui, estultamente, como cenário só se apelam os tópicos do conformismo. Eles estão estampados nas apologias serôdias do momento, via os diferentes interesses publicitados; nas pretensas intemporalidades, doseadas conforme as grelhas de modernidade, e na confirmação economista da unicidade de critérios.

Se na cidade não é pertinente escamotear a lógica destas irrefutabilidades, já no *resto*, nas *não-cidades*, aparecem nitidamente as silhuetas da proliferação de um raciocínio rasante: se no hoje se imbebem poliedros quais, então, as razões para se anularem à vontade das *cracias*?

Também, por oposição, que importância há para falar e escutar?

Se o falar, ainda incomoda, já o escutar, porque nas suas permissas só há eco, não é decorrência normal. Na fotografia, como subtilmente alertou Fernando Gil, não está lá o fotógrafo é o *não visível*, é quem gera um *efeito delirante*.

Por analogia, nesta linha de raciocínio, também há ausentes: quem faz?; quem representa?; quem deseja? Só interessa a lógica do fim: o que vemos, o que fazemos; o que há. É por *ausência deliberada dos passos* que só se apologisa o que todos aplaudem. Circuito pilático em que uma infinidade de factores/circunstâncias intervêm.

1.2. Os fenómenos sociais são criados pelos media. Os corpos são modelados por instruções. Os crivos analíticos bastas vezes são amortizados pelas conveniências ditas comuns.

Um certo halo desesperado taciturna as posturas de vida, impõe padrões de olhar, sentir e querer inócuos.

Vitrinas espalhadas pela existência de cada um medram paulatinamente montadas num sem fim de situações reais, qual aranha que laboriosamente monta ardilosamente uma teia de estratégia bem urdida.

Perplexos perante os consumos criados, aceitam-se os dogmas que lhes dão actualidade, confundindo-se que a evolução não se pode esconder nas cortinas da abjuração total do passado.

Talvez no *corpo* do nosso sentimento de ultra-modernidade esses passos sejam (re)calcados como obtrusos suportes e que jamais serão chamados a desempenhar qualquer função.

Como espectadores, aqui aparecem os primeiros sintomas de fuga: medo de olhar, medo de integrar o antes — sim, porque normalmente esta arte já não é moda —.

1.3. Nas apostas de leitura da quotidianeidade entravam-se as questões da cognitividade que nascem no questionar dos fluxos imaginários/reais que trespassam o ser.

Os filtros sempre criados catapultam para dimensões apaziguadas as interrogações que espontaneamente se tecem.

Proferem-se banalidades de transparência nula e quer-se mansamente delinear os tópicos de vida rodeados de apelos imediatos. Por este patamar o tudo é sinónimo fóbico do todo. Simplesmente não se prevê qualquer linha que quebre as ilusões do presente nem esses sonhos jamais realizáveis, e traumáticos quanto à efectiva possibilidade de se ser outro.

Interior/subjectivo. Diferentes mas objectivamente confundidos e amalgamados em catadupas de proposições políticas que geram/gerem realidades fantasmagóricas, para aí praticarem o branqueamento do ser. Um conjunto vasto de instituições montam o palco onde se albergam todos os personagens de um drama eternamente adiado.

Como escreve Renaud Camus: «Sur les routes, dans les campagnes, les hameaux, face à des vielles gens, de vieux discours et d'anciens opinions, je remonte en moi-même, scrupuleux, hésitant, complaisant et charmé, vers des langages abandonnés, de sentiments répudiés, des émotions refoulées. (...) Suivant le style d'une colline et la saveur d'un nom de lieu, je suis lecteur d'Anna de Noailles ou de Paul Bourget, de Jean Genet ou de Jacques de Lacretelle, de Proust ou de Balzac, de Chateaubriand ou de Rousseau.

Je suis leurs personnages. Je suis Chateaubriand ou Rousseau, Restif ou Madame de Simiane, et j'écris mon journal.

Mais mes identités me lâchent avant la fin de mes phrases».

(*Journal d'un voyage en France*, Paris, 1981, pp. 78-79).

Esta lucidez — predisposição — do saber dos múltiplos no eu é justamente o arco-voltaico que é interrompido pela pesada indigência da sociedade.

Abandonados às referências naturalizadas, impõem-se as pragmáticas dos outros, rasurando o eu que se excentra. O fascínio, os estilos, os gestos estão para além, na *ilusão do espelho*: eu vejo-me não como eu mas no outro que não sou eu. Nesta mediação o afastamento, a ausência de corporalidade, é tonificante da prostação assumida por todos. Sempre, a orientar esta anulação, o querer ser o outro irreal que se projecta como autêntico.

2. «Entre nosotros un objecto [el teatro] tan importante ha estado casi siempre abandonado a la

codicia de los empresarios o a la ignorancia de miserables poetastros y comediantes, y acaso el Gobierno no se hubiera mezclado jamás a intervenir en él, sino le hubiese mirado desde el princípio como un objecto de contribución» — Gaspar Melchor de Jovellanos («Memoria para arreglo de la política de los espectáculos y diversiones públicas» in: *Selección de textos*, Tarragona, 1982, p. 100).

2.1. Sempre o teatro foi entendido como algo simultaneamente perto e longe.

Hoje, as evoluções nos audio-visuais (ver *Procesos. Cultura y nuevas tecnologias*, Madrid, 1986) demonstram que é impossível pensar a comunhão total que representava o assistir e participar em qualquer espectáculo. Deliberadamente assiste-se ao preenchimento do espaço físico que quererá afirmar o distanciamento perante a arte — um oceano icónico é condição necessária para as gerações da imaterialidade sentirem (*olharem*) o presente —.

Gravitam os temas actuais sempre repescando os grandes mitos mas envolvidos na auréola determinista das (novas) tecnologias: frias enquanto processos de ruptura afectiva nos indivíduos; quentes se as quisermos posicionar como inovação fetichizante e argumento finalista para a vida.

Muitas destas vantagens estavam lá: no teatro. Não, obviamente, como técnica objectivada mas como algo radicalmente diferente: vida.

A tecnologia como condição de reprodutibilidade é algo de adquirido; mas já como memória se sublinha falaz: tudo o que se conserva não é necessariamente fonte de pensamento; jogo de opções e decisão. Só no arquivar não se exponencia o conhecimento, nem pela manipulação dos especialistas se consegue o ser inventar constantemente.

Este fenómeno de dominação simbólica integra-se nas estratégias que definem que o simples olhar é condição de posse.

Afirmou Ludwing Wittgenstein: «Vemos, não a mudança de aspecto, mas de interpretação» (*Fichas*, Lisboa, 1989, p. 59).

É por esta tónica que o teatro deverá ser pensado, não como algo que se afasta dos núcleos duros das presentes práticas artísticas, nem como resíduo em função dos meios de comunicação.

Segundo Esther Tusquets há três grandes categorias no teatro: «En primer lugar, el teatro como obra artesanal perfectamente realizada, casi como pieza de museo. (...) En el segundo grupo tendríamos el teatro que tiende a convertirse en multimedia, el teatro que se plantea como una síntesis de distintas disciplinas — literatura, música, pintura, danza, iluminación, etc. —, y que en una de sus corrientes ha recurrido a una serie más o menos sofisticada de aparatos, lo que llama Grotowski el teatro rico, que es en definitiva un intento de romper el círculo vicioso en que pareceria lo han metido el cine y la televisión. (...) En tercer lugar tendriamos el teatro puro, el teatro desnudo». («Ver teatro. Recuerdos de una pasividad apasionada», *Los Cuadernos del Norte*, 12 (1982) pp. 8-15).

Todas elas convivem conflituosamente. Como em qualquer seita há os ortodoxos e os heterodoxos. Poder-se-iam estabelecer infinitas oposições, quer no campo da arte, quer no campo da política, quer, até, no campo do amor.

Ligações a diversas concepções do mundo, não exclusivas, mas que por caminhos invios tentam prevalecer como únicas na partilha do poder.

O próprio teatro não pode escapar à apropriação de que foi objecto, não como fenómeno reprovável e que justificaria, para alguns, o seu fim eminente, mas sim como lógica da história: «L'acteur, en effet, n'est pas seulement le produit d'une société, il incarne les rêves inaccomplis, les tensions plus ou moins secrétes, les conflits de cette société; il reflète aussi soit la nostalgie d'un temps en retard sur le temps social réel, soit une anticipation mythique sur l'expérience concréte: tout se passe comme si le théâtre (...) servait de lieu d'expérimentation pour une société» (Jean Duvignaud, «Réflexions sur une sociologie de l'acteur», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, XIII (1957), p. 26).

É, no entanto, nessa lógica que se vão encontrar algumas das questões que ditarão a sua incorporação no cinema e na televisão, transformando-o num simples produto que será uma peça de um outro espectáculo (cf. Eduardo Haro Tecglen, «El teatro y sus sombras», *Los Cuadernos del Norte*, 12 (1982), pp. 2-7).

Julgo não serem exclusivamente as descobertas tecnológicas a ditar o limbo do teatro, mas sim a sua inclusão na órbita das camadas sociais possidentes.

Se a tecnologia criou hábitos de olhar despersonalizados; a sensorialidade foi-se tornando irrelevante e ganhou foros de autoritarismo. Toda uma outra série de preposições originaram que o virtual, a festa, a magia se banalizassem.

Mesmo com a inclusão do teatro em determinados circuitos, como por exemplo a televisão, não se conseguem criar os *efeitos humanos nem dimensionais* que o teatro por definição contém (ver a propósito destes tópicos Anne-Marie Duguet,

«Theatre», in: *The arts of televison,* Los Angeles, 1987, pp. 29-40).

2.2. Autores como Shakespeare e Corneille, entre muitos outros, provocaram um desgaste; inteligentemente foram actores de um tempo e simultaneamente marcaram a humanidade, mas a produção das suas obras deve muito às diligências — interesses — de estratos sociais determinados.

Talvez o sentido do teatro se desenhe num depois qualquer.

Mesmo muitas obras actuais que são disjuntivas e fragmentárias, reinventam a ópera e situam-se num espaço-tempo *in progress,* jamais no agora sejam percepcionadas como ruptura (Cf. Guy Scarpetta, *Elogio do cosmopolitismo,* Lisboa, 1988, pp. 225-230).

Fenómeno curioso já que por ele se jogam objectivos claros de retirar ao teatro toda a sua força religiosa. Antípoda por excelência do afastamento, o teatro foi sempre visto como pernecioso, perigoso e subvertor. Desde o actor ao texto, passando por realidades que se tornaram mitos, ao espectáculo tentou-se sempre amputar essa característica humana: representar.

Somos no mundo os espectadores do nosso próprio suicídio, metamorfoseando o teatro adiamos as opções e valorizamos o efémero.

«El arte es fetichista: se situa en el vértigo de una posición del sujeto en que 'a punto está' de ver aquello que no puede ser visto; y que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte — el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores — se situasem en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahi que no haya 'última palabra' de la obra artística — ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción». (Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona, 1982, p. 43).

2.2.1. Os pintores António Palolo e Joan Ponç, no acaso de muitos outros que fazem coisas bonitas, conseguem despoletar a essência do teatro: *lego* — escolher —.

Antes que o espectáculo termine: *superstitio* quis dizer até ao séc. II a.C. conhecimento verdadeiro, clarividência; *falsas* deduções moldaram o sentido que hoje tem.

Enfim, não estará aqui a clarificação que é urgente fazer para que o teatro jamais seja gâudio de saudosistas.

Sta. Marinha (V. N. de Gaia), 25 de Abril de 1990.

Foto: Filipe Borges de Macedo

Foto: Filipe Borges de Macedo

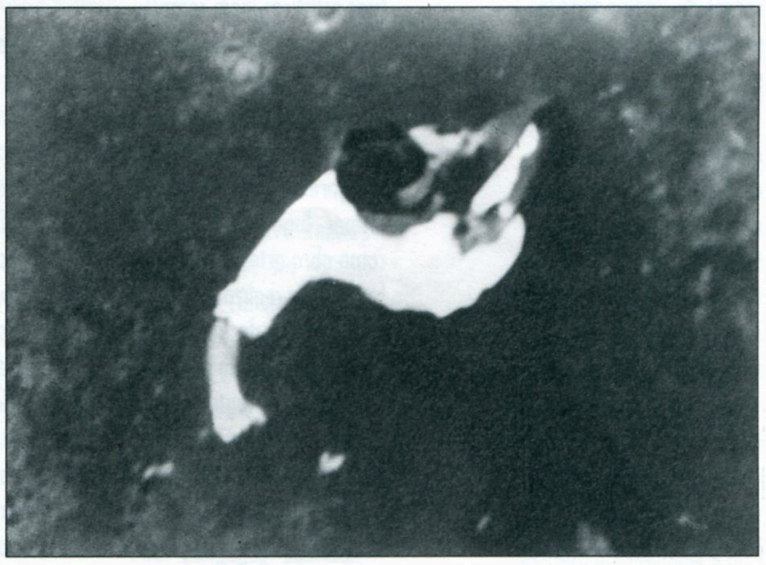


Foto: Filipe Borges de Macedo

KAREL CAPEK DRAMATURGIA E FICÇÃO CIENTÍFICA

Por Álvaro H. Ferreira

Quando alguém fala de ficção científica, uns lembram-se dos filmes que viram, outros dos livros que leram, outros ainda das histórias de banda desenhada. Surgem assim, de forma imediata, nomes como Flash Gordon (literatura, cinema, bd) que todos conhecem independentemente de optarem por uma das três alternativas.

Normalmente, os «fans» são loucos consumidores de tudo que gira em torno da F.C., mas quantos saberão que um dos seres mais comuns, o robô, nasceu no teatro? Muito poucos por certo. Assim, fora do circulo de cultores quem saberá? Na melhor das hipóteses duas ou três dezenas de pessoas.

Pensarão certamente que isto é uma visão extremamente pessimista, e que lá pelo facto de não saberem, isso não implica que uma enorme quantidade de pessoas o desconheça também.

A verdade, contudo, é que o teatro tem vindo a perder espectadores e por certo uma peça nunca apresentada em Portugal, e de um autor particamente desconhecido entre nós [1], leva a que o desconhecimento seja mais que natural.

Não se pretende com esta pequena nota testar as capacidades dos leitores, mas dar-lhes a conhecer Karel Capek, mais particularmente a sua peça «R.U.R.» (Robôs Universais Rossum).

R.U.R., composta por três actos e um epílogo, foi apresentada internacionalmente pela primeira vez no St. Martin's Theatre, em Londres, em Abril de 1923, com encenação de Basil Dean para a «Reandean Company», tendo sido suprimidos dois dos personagens do texto original do autor: Dr. Helman, Sociólogo Chefe e Fabry, Engenheiro Chefe da R.U.R..

A peça ficou assim com apenas doze dos iniciais catorze personagens, sem contar com o numeroso grupo de robôs da «Ilha Longínqua».

Nascido na Checoslováquia em 1890, Capek, introduziu a palavra «robô» através desta sua peça, escrita em 1920.

Em R.U.R. Capek vai inclusive mais longe, pois os seus seres artificiais não são o comum robô de aço e movimentos maquinais, mas seres artificiais de origem orgânica — androides, apresentando-nos uma nova espécie de classe operária, os robôs (em checo, robô significa «trabalho forçado») [2].

A peça está plena de um poderoso simbolismo que nos remete para uma nova forma de esclavagismo.

Karel é, assim, o primeiro dramaturgo a fazer uso de um tema tão caro à ficção científica. Não foi, no entanto, o último. Vian, Mayakovsky, Ionesco, Aymé, para apenas falar de alguns, fizeram também as suas incursões.

R.U.R. não foi um acontecimento fortuito na vida do autor. Em 1921 com seu irmão Josef escreveu «Ze zivota hmyzu» (Jogos de Insecto) onde os insectos substituem a humanidade, apresentando-nos este processo de uma forma assustadora.

Resta-nos perguntar: quem terá coragem de as levar à cena?

(1) Apenas tem dois livros publicados em Portugal:

«A Guerra das Salamandras» (Válka s Mloky, 1936), publ. na Col. Argonauta, n.º 102 — Livros do Brasil; na Col. Mamute, n.º 2 — Editorial Caminho; na Col. Caminho-Ficção Científica, n.º 13 — Editorial Caminho.

«A Fábrica do Absoluto» (Továrna na absolutuo, 1922), publ. na Col. Miniatura, n.º 140 — Livros do Brasil.

(2) Para perceber perfeitamente a distinção entre «robôs» e «androides» aconselhamos a leitura de «Man, Android and Machine» de Philip K. Dick em Science Fiction at Large, 1976, na versão «Explorations of the Marvellous» editada por Peter Nicholls.

VOZ QUE CLAMA NO DESERTO

Por João Paulo Soares

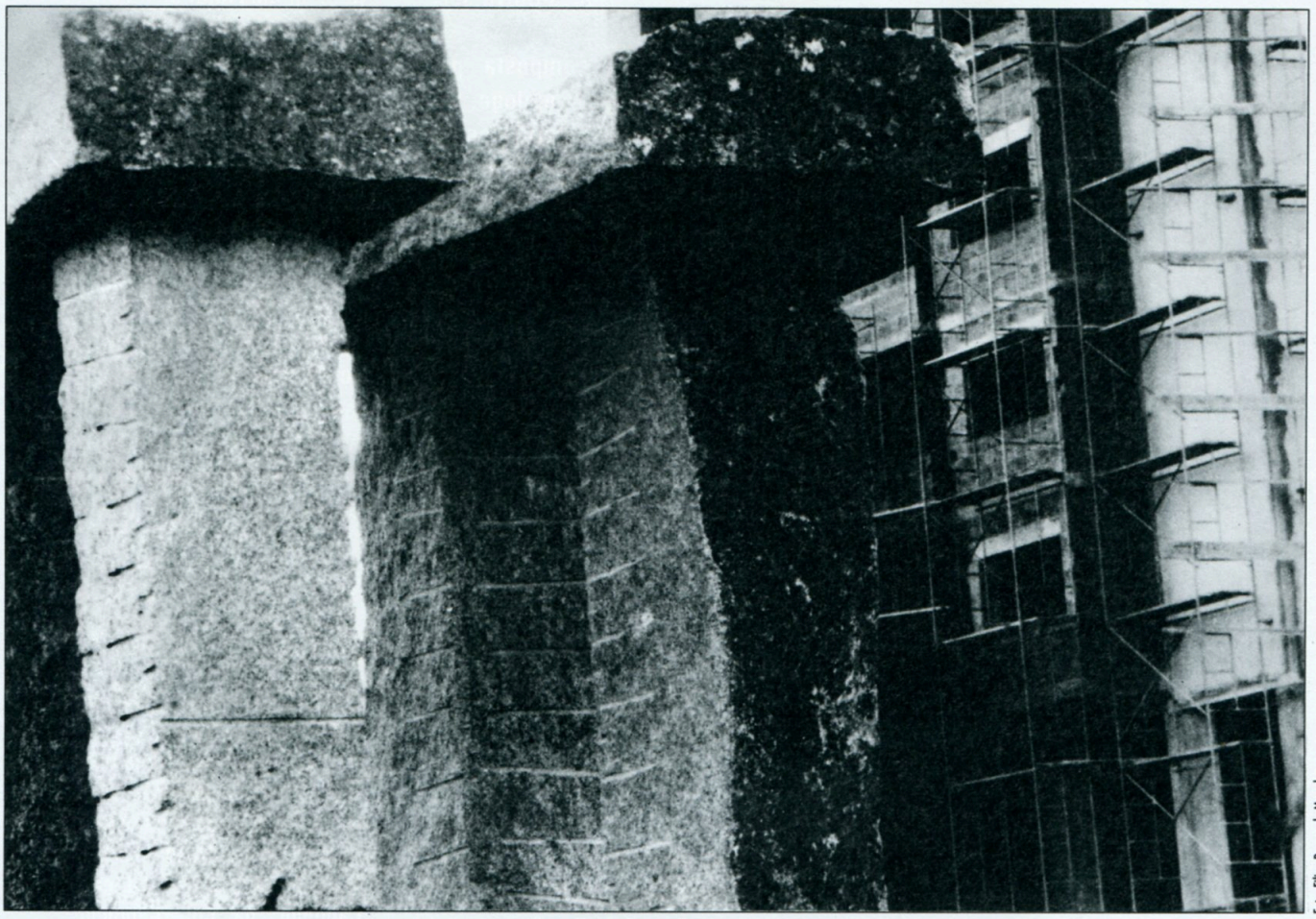


Foto: Filipe Borges de Macedo

PRÓLOGO

POETA: Ó respeitáveis enganadores que troçais de mim!
Donde brota a vossa política,
Enquanto o mundo for governado por vós?
Das punhaladas e do assassínio.

(Charles de Coster)

ACTO 1

JORNADA PARA O PESADELO E O TERROR

NARRADOR: Nessa era decorria o ano de 1996. Na Universidade Poliestatal Europeia, investigadores do Centro Avançado de Genética Molecular, elaboravam estudos de melhoria genética de microrganismos típicos da manta morta de modo a aumentar a reconversão mineral da matéria orgânica putrefacta e melhorar consequentemente a produção vegetal nas regiões agricolamente mais empobrecidas.

Contudo morreram, misteriosamente, cinco dos nove cientistas que cooperavam no projecto.

A então designada Comissão da Comunidade Europeia para a Regulamentação do Uso de Microrganismos Geneticamente Transformados congelou os trabalhos e arquivou o processo. Assim escândalos foram evitados mas não a ignorância; esta certamente tinha aumentado.

Dez anos depois, uma grave epidemia assolou o nosso planeta. O número descontrolado de vítimas e de mortos foi elevado. A enfermidade chegou para vencer.

INVESTIGADOR: Fui testemunha. O Jacob, Lilly, Teddy, John e Vania sucumbiram um a um. Foi horrível. Nem a quarentena a que foram submetidos. Nem as camisas de força aguentaram tamanha fúria ensandecida. E a metamorfose. Lenta, mordaz e profunda.

Toda a experiência parecia correr bem. Onde falhamos? Na assépcia? Na introdução da partícula viral na cobaia? Teria ocorrido mutações? Não teríamos controlado devidamente a manifestação de algum factor?

Hmm... Quão ingénuos estávamos: «Trabalhar para o bem da Humanidade».

POLÍTICO: E eu que já tinha planeado a inauguração de mais uma indústria da «Fruit Company, Ca» no Quénia.

Raios! Tão bom capital que iria render. Aqueles primitivos seriam consumidores fiéis. A sua dependência seria total. Que negócio. Que Império!!!

Ainda bem que a Comissão actuou a tempo. Já viram os escândalos que rodeariam a minha empresa? «Perigo! A Fruit Company é a responsável pela propagação da epidemia». Poderia ser um dos títulos a letras gordas de um jornal qualquer de todo o Globo. Ruína total!!!

ACTO 2

ELEGIAS E BRUMAS

NARRADOR: A pérfida doença espalhou-se por todas as nossas civilizações. Primeiro nas zonas agrícolas e deprimidas, depois nas zonas urbanas. A conquista do corpo era indolor, silenciosa e rápida; quem vencia era a partícula viral. Transformava-os numa nova raça.

Estes novos seres mutantes adquiriram, além do seu aspecto terrífico, alguns comportamentos bizarros. Antropofagia e coprofagia era comum nas suas práticas alimentares.

As nossas habitações eram autênticos podridouros. Montuos putrefactos.

Ai! Semeamos monstros e colhemos destruição... e os mortos tinham também os seus escravos. Poucos sobreviveram...

VIÚVA: Meu marido, filhos e sobrinhos. Corpos transfigurados, mal os consigo reconhecer. Rostos impávidos, serenos, cabelos ao vento. Estas mãos que eu já conheci belas e macias. estão rugosas e duras. Frias.

As lágrimas já não cabem nos meus olhos. O luto já não preenche a paixão que cobre a perda dos meus ente-queridos.

Que monumentos a erguer? Guardar memória desta hórrida maldade? Ai não, não. Já sofro demais...

EPÍLOGO

FILÓSOFO: O objectivo final da nossa caminhada, não é o de produzir, produzir e produzir, através de políticas, demagogias e planeamentos mal estruturados e a troco da exploração desmedida da Mãe-Natureza.

O objectivo final de cada uma das nossas vidas é, afinal, o de contribuir para a determinação do nosso lugar na Natureza. A questão suprema para nós, humanos, é o de encontrar os limites do nosso poder sobre a Natureza e do poder Dela sobre nós.

(TEATRO NOVO — NOVO TEATRO)

O TEATRO ACADÉMICO DE VANGUARDA

Por Manuel Faria

A *mise-en-scene* recorre ao *plateau* movimentado e orquestrado em grupo, personagens esquadrinhadas na motivação do cenário, a imagem shakespeareana desenvolvida de MACBETH, OTHELO e REI LEAR, onde a abertura da cena percorre espaço e tempo até ao cair do pano, clássico e de arquivo, cenas desprovidas de valor enjeitado do drama.

O mistico transbordando de um lirismo atroz projecta a insatisfação do perdido no palco de BECKETT e motiva a plateia na existencialidade de SARTRE e CAMUS e mesmo BORIS VIAN.

O *teatro político* com a arquitectura cénica desusada no despiste de um movimento poético, como *teatro poético*, um *teatro realista* como procura de esclarecer um público, IONESCO com o «imaginário dinâmico», BRECHT com a «formação do actor», até ao *teatro popular* como difusão e criatividade.

A *arte dramática* desvirtua o sentido essencial da *obra dramática* verdadeiramente novas por uma interpretação semi-profissional que precisa da Revolução para ter um público novo, *arte de protesto* e *arte de contestação*, *teatro técnico* como uma *obra de arte teatral*.

O teatro dos nossos dias é açambarcado pelos problemas da dissidência, do hegemonismo e do cúmulo revisionista, da queda de impérios, de uma «reaganização» dos últimos anos de 80.

O *teatro moderno*, o *teatro de hoje* limita-se a uma fantasiada dispersão de motivos da ecologia, poluição do sistema político, anacrónicos esquemas de ataque ideológico, compondo quadros amaneirados dos *media*, da catapultagem lunar e do sentido literal das palavras de ordem do *mundo ocidental* como «GERMANIA TOT IN BERLIN» de Hess que culmina com a queda do Muro em 1989, com «DISCURSOS» de LIN PIAO que arrasta o Movimento Pró-democracia na Praça TIANAMEN de Pekim na CHINA-1988 e com o derrube de CEAUSESCU na Roménia-1990, tópicos sempre actuais para a *demonstração teatral* no nosso *universo ocidental*.

Todo o teatro liberta a salinidade do movimento estudado de massa, de matéria votada à palavra e ao diálogo.

Foto: Filipe Borges de Mazedo

CHEGADAS E PARAGENS

GEMMA, Revista Internacional de Literatura, n.º 159, Março 90, director Agustin Garcia Alonso, Calle de la Peñorra 8, 2.º Izqda. 48850 Aranguren, Viscaya, Espanha.

ARTAUD'ART, Ano IV — n.º 4, Agosto 89. Editores: Roberto Luís dos Santos, Rui Sardinha Lopes, Erorci Santana e Hermes Rodrigues Nery. R. St.º Marcelina, 679 — 08270 São Paulo SP. Brasil.

O GALO, Jornal Cultural José Augusto, ano II — n.º 22, Dezembro 89. Redacção: Rua Jundiai — Tirol — Natal. Rio Grande do Norte — CEP 59.020. Brasil.

Pliegos de la Casa, n.º 4. Casa de la Poesia. Apartado Postal 293. Campeche, México.

INDIZI, revista de cultura, director: Giorgio Giordano. Ligura libri & Dischi s.a.s. — via xxsetembre, 252 r — 16121 Génova.

ALBATROZ, sete números — director: Alexandre Saldanha da Gama. Boite Postale 458, 75161 Paris Cedex 04. RESTO DO MUNDO, director Floriano Martins, Rua Pintor António Bandeira 1200 — 303 Praia do Futuro 60181 Fortaleza CE Brasil.

NUVENS, movimento e edições, Apartado 235, 2675 Odivelas. PÉ DE CABRA nove números, Bairro da Pasteleira, bl. 19, c. 33 — 4100 Porto. IL VENTO SALATO, c/ o Giovanni Ventura, Via Paternó 12, 20143 Milano. PLIEGO DE MURMÚRIOS c/ Juan Luis Pla Benito — c. Portugal, 81-4.º — 1, 08201 Sabadell Barcelona. THE RIALTO, c/ John Wakeman, 32, Grosvenor Road Norwich nr 2pz England.

ARTAUD'ART

ANO IV ▲ Nº 4 ▲ AGOSTO/89

A questão que coloco neste artigo é a da representação. Como ela se dá no jogo político. A ocupação do palco (poder) por parte dos trabalhadores em certos momentos (greve). Uma vez que eles descem do palco e passam a ser espectadores consentindo que um personagem incorpore em si todos, e passe a representá-los (Lula—Leviatã). Ele ocupa o palco tendo o poder de representá-los na imprensa falada/escrita, mas com o crivo do crítico (Intelectual), que através da abordagem do problema dos trabalhadores sustenta nos ensaios as marcações e as falas desse personagem. Em que medida é necessária esta sustentação por parte dos intelectuais? Será que não existe democracia sem os trabalhadores? E eles são os que mais precisam dela...

Roberto Luiz dos Santos

INTELECTUAL/ TRABALHADOR

"A classe trabalhadora não cria objetos culturais, ela cria instituições democráticas coletivas, como sindicatos, movimentos de solidariedade e partidos políticos. A produção de objetos culturais é uma tarefa de individualistas burgueses."

Raymond Williams

I — Trabalhadores — Ator ou Espectador

A questão que coloco neste artigo é da representação. Como ela se dá no jogo político.

Os trabalhadores, ao entrarem em cena, fazem-no como se tudo estivesse marcado, sem que houvesse quebra ou sujasse o ato que estava a se desenrolar.

Esse quadro é novo dentro da peça, mas não é desconhecido para aqueles que a acompanha, atentos aos movimentos, que são dados no palco. A apresentação desse personagem, ensaiada durante anos, hoje é feita. Ele faz seu discurso pautado nas reivindicações de sua realidade.

A elaboração e a corporificação desse personagem retrata o desejo de participação no jogo político. Esse personagem adentrando como o faz, no tempo e espaço exato, ocupa uma posição de destaque no palco; sendo alvo de atenção, fará despertar e estimulará outros setores da sociedade, a fim de que lutem pelos seus direitos.

Mudou a cena, agora o teatro está parcialmente iluminado, devido à concepção e à dinâmica de teatro aberto. *A partir desse momento, o desempenho passa a ser do ator/espectador, mais o segundo que o primeiro; isso não se dá mecanicamente, mas decorre da postura e do desenvolvimento da peça.*

Como espectador ele participa, é privilegiado pelo assento, que ocupa na platéia, e pela estrutura arquitetônica do recinto.

Se fosse teatro de rua *a diferença entre ator/espectador estaria na máscara dionisíaca, que alguns teriam para dar ao corso, que se locomoveria pelas ruas. Nele, a mescla seria grande e existiria pouca marcação e fala. Poderia vir a ser o caos. O fazer e o participar nesse* teatro *é o povo, embora seja fraca a encenação proposta e pontual. A máscara dionisíaca não expressaria através do alegórico às reais condições de vida e trabalho: a exploração sofrida pela população; tudo se diluiria, passaria a ser uma festa carnavalesca, que não é ruim, já que se procuraria obter liberdade, com prazer, ócio...*

"Essa distância dá origem ao teatro moderno, marcado ao mesmo tempo que pela divisão entre palco e platéia pela diferenciação do público em classes sociais. A hierarquia dos lugares corresponde muito bem ao olhar que oferecem, e o lugar mais privilegiado coincide com a linha de perspectiva. Tudo isso culmina na elitização da arte no banimento dos nem nobres nem burgueses: é o lazer permitido a alguns pela divisão social do trabalho, é este privilégio de passeio do espírito, às custas da impiedosa marcagem da atividade operária e camponesa, que propicia o consumo, o olhar livre e senhorial. Porque a partição em palco e platéia, repetimos, favorece esta: é o público consumidor que se aloja do real *em que se inspira a representação; mimesis de mimesis: os atores representam um texto que representa o mundo."*(1)

II — Lula — Leviatã

A ocupação do palco (poder) por parte dos trabalhadores em certos momentos (greve). Uma vez que eles descem do palco e passam a ser espectadores consentindo que um personagem incorpore em si todos, e passe a representá-los (Leviatã).

No segundo ato, o personagem deixa de ser coletivo, e passa a ser um personagem-representante dos demais.

Esta transmutação do todo em um é uma forma de fazer com que agora esse personagem que incorporou o coletivo (trabalhadores), ato consentido, passe a representá-los. Ele era um dos membros daquele personagem-múltiplo. Pois como indivíduo estava no centro do palco. Sua permanência está situada em dois prismas: primeiro, que ele abrigando em si toda força e decisão, torna-se o Leviatã. Passa a ser comparado a um Estado, tem em si o corpo dos demais , e a liberdade desses só é permitida por vontade dele.

Sua marcação e fala no palco se dá em função dos anseios dos demais, causa dúvida às vezes, pois suas incursões refletem uma mediação com o adversário (patrões), tentando esvaziar o conteúdo político, a luta de classes, ponto crucial para uma mudança. Alguns dos posicionamentos desse ator, suas falas em determinados instantes parecem vir de outro texto.

Antes, o representar daquele personagem (trabalhadores), era próprio. O personagem-representante acrescentou algumas falas: elementos teóricos; ampliou-se a visão, a meta de luta e a reivindicação.

A questão não fica só no plano econômico, já que a política é o espaço em que, através da liberdade, o ator possa se mover, segundo Hannah Arendt.

A mobilização desse personagem-representante (Lula) tem a garantia dos espectadores? Teriam forjado um pacto entre si? Ou não, apenas houve a incorporação e esta representação estaria assegurada decorrente do vazio existente em termos de liderança; pensei que com o avanço do movimento isso estaria superado...

III — Intelectuais — Crítico

Disse anteriormente que o texto está acrescido de elementos teóricos: é que esse personagem diz o discurso auxiliado por intelectuais e pela sua formulação sindicalista.

Ele ocupa o palco tendo o poder de representá-los na imprensa falada/escrita, mas com o crivo do crítico (Intelectual), que, através da abordagem feita acerta do problema dos trabalhadores, sustenta nos ensaios as marcações e as falas desse personagem.

Na análise que faz de todo o movimento, como Crítico, ele aponta as falhas e as virtudes (que são maiores) desse. Devido à classe que pertencem e ao programa político que defendem é do interesse dos intelectuais mostrar e sustentar esse personagem ao público.

Em que medida é necessária esta sustentação por parte dos Intelectuais? Será que não existe democracia sem os trabalhadores?

A resposta a estas questões pode ser dada se verificarmos a visão que os Intelectuais têm desse problema, quando colocam que, através do embasamento teórico, ampliou-se a visão, a meta de luta e as reivindicações.

Ora, os trabalhadores estão mais preocupados em adquirir melhorias imediatas, sem uma perspectiva mais abrangente, que dará maior poder de barganha na relação venda de força de trabalho/salário. Pudera! Como conceber um posicionamento mais crítico e abrangente de um momento para o outro de que está há 15 anos sob uma ditadura militar.

A visão do Intelectual Marx, Fernando Henrique, Almino Affonso, Lula...), vem mostrar o outro lado: as formas de participação e os anseios reais dessa classe, no jogo político; é preciso estar atento e usar de tática, para se impor como verdadeiro dono do espetáculo — os trabalhadores.

Na questão da democracia, os trabalhadores não podem ficar alheios, é uma afirmação feita não só pelos Intelectuais, mas através da prática deles.

A força da classe trabalhadora faz com que haja maior liberdade, é preciso mais participação na vida política brasileira. Seria através de partido político?

"O que é que partido político se torna em relação ao problema dos intelectuais? É necessário fazer algumas distinções:

a) Para alguns grupos sociais, o partido político não é senão o modo próprio de elaborar sua categoria de intelectuais orgânicos (que se formam assim, e não podem deixar de se formar, dadas as características gerais e as condições de formação, de vida e de desenvolvimento do grupo social dado) diretamente no campo político e filosófico, e já não mais no campo da técnica produtiva;

b) O partido político, para todos os grupos, é precisamente o mecanismo que representa na sociedade civil a mesma função desempenhada pelo Estado, de um modo mais vasto e mais sintético, na sociedade política, ou seja, proporciona a fusão entre os intelectuais orgânicos de um dado grupo dominante — e os intelectuais tradicionais; e esta função é desempenhada pelo partido precisamente em dependência de sua função fundamental, que é a de elaborar os próprios componentes, elementos de um grupo social nascido e desenvolvido como econômico, *até transformá-los em intelectuais qualificados, dirigentes, organizadores de todas as atividades e funções inerentes ao desenvolvimento orgânico de uma sociedade integral, civil e política."*(2)

É através da participação dessa camada silenciada que romperá as mordaças nesse Estado totalitário, que teremos a democracia.

Todos necessitam dela, mas ela viria aliviar e ajudar a classe média, uma vez que essa se definhou e a cada dia se proletariza, contradição enorme para quem quer ser burguesia nacional.

(1) RIBEIRO, Renato Janine — *A Marca do Leviatã*. São Paulo, Editora Ática — 1978 — pp. 15/6.

(2) GRAMSCI, Antonio — *A Formação dos Intelectuais*, extrato — p. 14.

Nota do autor:
Exte texto foi escrito em 1979 como trabalho escolar para o curso de Filosofia/USP.

ROBERTO LUIZ DOS SANTOS, licenciado em Filosofia/USP, autor dos livros de poesia *Palavra y Estigma* (1980) e *Bordel Coletivo* (1987) e membro da diretoria da União Brasileira de Escritores/SP (biênio 1988/90).

LABIRINTHO
GALERIA BAR
RUA N.ª SENHORA DE FÁTIMA, 334-1.º – 4000 PORTO – TELEFONE
JACARDOSO

O GRANDE REBELDE

Por JOÃO PAULO MONTEIRO

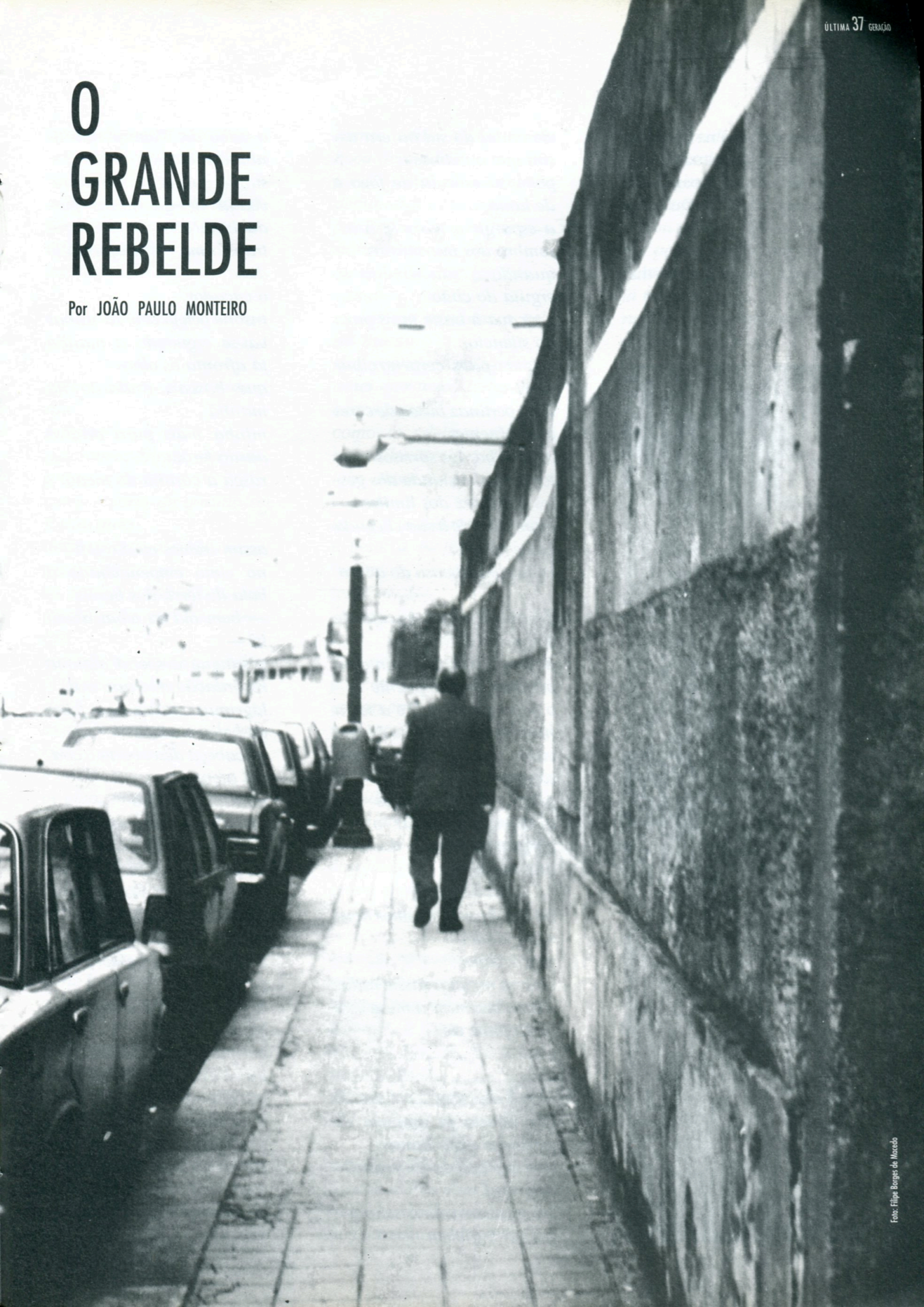


Foto: Filipe Borges de Marcelo

«Cresce e fala na tua boca, e crescem nas tuas mãos cadeias. Arrasta para ti o Universo, arrasta! Ou serás tu arrastado.»

Hugo Von Hofmannsthal

Foto: Filipe Borges de Macedo

ele vinha do sul ou era assim que o víamos
por essa estrada de fogo e de lama
a espargir o terror e o assombro dos murmúrios
quando a sua sombra se erguia do chão
e tocava a haste mais pura do silêncio.
trazia o passo certo no olhar claro
uma pertinaz busca de cores e continentes
a partilha dos sorrisos
toda a intensidade dos gestos a nitidez dos limites
eram com ele à sua chegada
breve rosto
instante suspenso do acaso.

jaz sobre a sua espada de sílica
distenso a cabeça intacta pendida para o poente
o peito aberto sobre a terra
num abraço pastoso e lento
vinde harpias beber do seu sangue
que os seus inimigos não tardam a retalhar o seu corpo para o pasto das aves
está morto.

há um qualquer rumor novo
nas cidades
nas árvores
correm notícias sussurradas
e uma vez mais a mesa está posta para ele.
(.....
.....
.....)
osa infecta já madura de verdades digladiantes
sich des halben zu entwöhnen und
im ganzen vollen schönen resolut zu leben —
o velho de Weimar não tinha astúcia
subiu aos céus numa revoada de querubins gorduchinhos.
transformá-lo transformá-lo disse
o caçador.
insone pelejo com as unhas
vai-se erguendo a manhã
já afronta os olhos
que buscais o dardo da manhã
minha mais pura dádiva
dardo feroz
rasga a cortina do medo.

assim iremos eu e o JMFT
no elmo empenachado a bola de terra dos heróis
— hem old ez what about it? —
o sangue desperto alguma recordação que não trai
lágrimas caíram aqui febre despojos muitos
— cabeça descoberta o chacal atento
senti-lhe o hálito
os ombros contra uma porta que não abriu —
eis porque sou tão «trágico»
— pensa nisso o crítico adulador de escalas —
porque o tempo que vem em que nenhuma palavra será poupada
à demência dos agrimensores
porque o tempo que vem em que a tua voz soará falsa
aos teus ouvidos como o eco à montanha
o tempo vem para a barbárie ser neo-humanismo e eficácia social
o assassino é homme de lettres

acolitado por acessores e aderecistas vários que te dirão
o que tu te forçarás a acreditar por temor de ti próprio
e ficarás calado
eu não.

(.....)

a chuva caiu ontem todo o dia
faz frio
acorrem as danças esse maldito som de Maio
coros e cores de quanto se foi incauto
dessa vertigem revel riso à taça desbordante.
eu iria buscá-la a uma estação creio que em Coimbra
recordo-me de certo cheiro a lavanda (ou maçãs verdes?)
os dedos na sua saia ela sorria
e cedia
os olhos muito abertos feridos.
estive nalguns sítios pouco recomendáveis
fui estudante moço paquete marinheiro jacques brel viu-me
dans le port d'amsterdam dans le port d'amsterdam
a beber vinho arrotar alto e mijar às portas
perseguido pelos cães
conheci querelle em ajaccio
ofereceu-me tabaco sírio e anfetaminas
pousou-me a mão no joelho.
toquei sax tenor num clube de jazz
ganhei boas maquias à lerpa
atento astuto o cigarro na boca descaído
perdi uma eleição para deputado municipal.
perdi também a honra ocasionalmente
escarnecido escarrado e calado
as pernas trémulas o gelo na nuca.
tive grandes esperanças e amei «por actos certos».
certos porra
como te odeio a ti fédor mikhailovitch
lobo triste o pelo hirsuto coçado
aí na foto romoendo praga e peste a monstruosa providência
terás razão?

(.....) de polir as unhas do descontentamento.
mas era então o mês do grande degelo
ele desceu ao horto com um grande arco na mão direita
falou ao cão e ao açor
e pousou o arco numa rocha junto de um regato.
bebeu então (.....)
quando regressou interrogaram-no sobre
de que era feito o arco da aliança de todos os seres
mas ele não ouviu a pergunta absorto
nos seus pensamentos hialinos.

baixou-se então lentamente
e tocou a erva com as mãos
olhou o sol durante o que nos pareceu muito tempo
embora pudesse ser apenas um segundo seu
finalmente sorveu o ar como que desperto
tomou as suas armas e partiu pela floresta dos doze caminhos
já escurecia
nunca mais alguém o viu ou teve notícia dele.
(.....) dade que
das árvores se fizeram os fósforos
agora húmidos do suor de muitas esperas
escrevi pois a seguinte carta para atirar ao mar dentro de uma garrafa
quando encontrar uma:
deixei de ler por completo rio agora com muito menos frequência
viajo do quarto para a sala da sala para a cozinha depois volto ao quarto. Olho o tecto.
O poder acha que sou um rapaz interessante
deu decerto instruções ao comando distrital da PSP
— que não lhe toquem.
há muitos anos que ninguém me toca
a publicidade na TV serve-se de mim
para vender um chocolate e também um desodorizante creio
sinto um amolecimento da inteligência
definhar a vontade é quase um estar por tudo.
vou talvez morrer neste ano ou não
mas este será o meu último livro.

Foto: Fernando Veludo

CÃES VADIOS

Não se esqueçam de que está escuro. Mais escuro do que pode aflorar. E está silêncio. Um silêncio em que se sente um ranger de dentes. Dentes rangendo sob o vidro.

Quando se virem assim, nesse escuro de silêncio monstro, pensem. Mas só por um segundo. Porque a dor domina de tal forma que só é possível pensar, o menos possível.

E, de repente, um uivo de um cão. Como se toda a noite despertasse em distorção. Guitarras de raiva mordendo o couro da noite. Rodas que despertam por esta sede de estar mais à frente do que o resto, do que o próprio corpo. A velocidade do ritmo é feita de tambores e cordas. A voz rouca ilumina os passos decisivos que seguem em frente.

Por todo o lado danças de corpos em fúria que assim perpetuam a noite negra do silêncio. Porque se a música é este ruído em que vibram os sentidos, o movimento dos corpos, é esse deslizar silencioso em que no ar se traça a força.

Assim tudo se abre num labirinto em que se rasgam as paredes porque não se sabe avançar de outra maneira que não seja até às últimas consequências Mesmo na música.

Principalmente no rock.

Cães Vadios

David Dano - voz
Guilherme Lucas - guitarra
Filipe Pacheco - guitarra
Mauricio MauMau - teclas
Carlos Moura - baixo
Filipe Paganini - bateria